# cortar, pegar, ~~comentar~~

## Tulio Emiro Sandoval y su archivo de arte


cortar,
pegar,
comentar
Tulio Emiro Sandoval
y su archivo de arte

**La sucursal.clo** un proyecto de Mario Scarpetta Gnecco
**Directora ejecutiva** María José Garcés Salmoiraghi
**Directora artística** Lorena Díez Arias
**Coordinadora La Colección** Carolina Cubillos Muñoz
**Coordinadora públicos y Productora General** Katherine Agredo Vanegas



**Primera edición** junio de 2017
**ISBN** 978-958-56110-0-9

El Centro de Estudios - La sucursal.clo

Investigadores
Juan Fernando Correa Caicedo
Leonardo Herrera Madrid
Carlos Andrés Méndez Sandoval
Adriana Ríos Díaz

Asistentes de Investigación
Nashly Giovanna Pérez Rueda
Lorena Tabares Salamanca

Edición académica
Óscar Ardila Luna
Nadia Moreno Moya

**Corrección de estilo** Inés Elvira Rocha
**Diseño editorial** Cactus

Fotografías
Karol Pico (Textos 1, 2 y 3)
Juan David Velásquez Calvo (Texto 4).

El archivo de Tulio Emiro Sandoval pertenece al acervo de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.
Los objetos y fotografías familiares pertenecen al archivo de la familia Sandoval Rivas. Las figuras 1, 3, 4, 5 y 6, del texto“Tulio Emiro Sandoval, el perfil de un hombre común” corresponden al volumen 1 del álbum familiar de Tulio Emiro Sandoval.

Impreso en Cali



Agradecimientos
María Argenis Rivas de Sandoval
Lucy Mery Sandoval Llanos
Amparo Anabella Sandoval Rivas
María Victoria Londoño
Janeth Marín Quintero
María Fernanda Astaiza
Paola Cano
Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero
Instituto Departamental de Bellas Artes
Área cultural Cali - Banco de la República
Museo La Tertulia

# Índice

# Presentación

MARÍA JOSÉ GARCÉS & LORENA DÍEZ ARIAS

La sucursal.clo se constituyó como un espacio experimental destinado a exhibir, investigar y difundir las prácticas artísticas contemporáneas de la región del Pacífico colombiano, con especial énfasis en la producción de los departamentos de Valle del Cauca y Cauca. Este proyecto era de acceso gratuito para el público, estaba ubicado en la ciudad de Santiago de Cali y fue posible gracias al apoyo y liderazgo del señor Mario Scarpetta Gnecco entre los años 2014 y 2016.

Tres ejes básicos articularon los programas de La sucursal.clo: *El Centro de Estudios* desarrolló investigaciones sobre el campo de producción cultural, la conceptualización de algunos proyectos expositivos y lineamientos cercanos a la consolidación de una política de coleccionismo; *La Sala*, un espacio de exposiciones temporales, presentaba proyectos curatoriales vinculados a la noción de territorio; y *La Colección* se concentraba en la caracterización y ampliación de una colección de arte a partir de la adquisición y catalogación de obras de arte contemporáneo. En este sentido, La sucursal.clo ofrecía una alternativa frente a otros espacios de artes plásticas y visuales de la ciudad, ya que en una misma institución se articulaban iniciativas de investigación junto con la realización de exposiciones y la consolidación de una colección de arte con énfasis en un contexto local.

El equipo de La sucursal.clo conformado inicialmente por María José Garcés, Lorena Díez y Leonardo Herrera se propuso constituir El Centro de Estudios como un grupo de trabajo multidisciplinar que reuniera a profesionales de distintas áreas del conocimiento. Inicialmente, se vinculó a Adriana María Ríos, historiadora del arte, Carlos Méndez, filósofo, y posteriormente a Juan Fernando Correa, ingeniero electrónico. De forma paralela, se impulsó la conformación de un semillero de investigación con la participación de estudiantes y pasantes pertenecientes a diversos programas universitarios de la ciudad en artes plásticas y visuales, diseño gráfico y comunicación social.

Dos líneas de investigación caracterizaron el interés de El Centro de Estudios: la primera consistía en nutrir La Colección a partir del reconocimiento, búsqueda, recopilación e investigación de obras de arte que abordaran problemáticas sociales propias del territorio circundante y que fueran representativas para la historia del arte de la ciudad de Cali y de la región del Pacífico. La segunda tenía como objetivo investigar y analizar las dinámicas

de producción y circulación en artes plásticas y visuales desde 1980 hasta la fecha en la ciudad de Cali. Así, por ejemplo, se trataba de determinar qué artistas estaban activos, qué obras estaban produciendo y cuáles eran sus principales temáticas durante este periodo. También se concentraba en el mapeo de las dinámicas de circulación de la práctica artística en la ciudad, los espacios donde tenía lugar el circuito y las personas que dinamizaron el campo de las artes plásticas y visuales.

En primera instancia El Centro de Estudios intentó identificar la presencia de los artistas reunidos en La Colección en diversos archivos de la ciudad. Para esta tarea, el equipo multidisciplinar orientó sus esfuerzos en la identificación y consulta de diversos archivos ubicados en Cali, pertenecientes a artistas, críticos, fondos privados o institucionales como, por ejemplo, los acervos del Instituto Departamental de Bellas Artes, Tulio Emiro Sandoval y Museo La Tertulia.

A lo largo de este proceso, el concepto mismo de archivo fue consolidándose como un objeto a ser investigado: en su estructura, a modo de material coleccionable o como referente que hablaba de algunas características del arte contemporáneo. Asimismo El Centro de Estudios se propuso generar un modelo de procesamiento de información para ser aplicado a los archivos mencionados anteriormente y que permitiera consultar con facilidad sus contenidos.

Entre los archivos consultados, el acervo de Tulio Emiro Sandoval fue adquiriendo relevancia debido a la particularidad de su formato y el tipo de agente que lo construyó. A diferencia de los archivos de carácter institucional o privados hechos por expertos en el área —que se han referenciado de forma recurrente en distintas investigaciones sobre las artes de la región— este archivo involucra la mirada de un visitante asiduo a eventos de arte que había desarrollado una forma no convencional de archivar diversa información. Esta condición permitía indagar de forma alternativa sobre la producción artística de la ciudad en el periodo de interés, así como en torno a las condiciones particulares de un archivo de arte como objeto mismo de estudio. Por lo anterior, el equipo concentró sus esfuerzos en el estudio y la sistematización del acervo que es tema central de la presente publicación.

Otra de las actividades de La sucusal.clo y parte del objetivo de El Centro de Estudios fue la consolidación de espacios académicos; con esta intención se llevó a cabo el seminario “Geografías disidentes” con el fin de expandir el diálogo a partir de investigaciones actuales que reflexionen sobre la práctica artística, la región y el territorio; la producción y el intercambio de conocimiento, basados en procesos de investigación en consonancia al desarrollo de proyectos curatoriales. De esta manera, buscamos establecer vínculos y puntos de reflexión que permitieran repensar estética y políticamente la investigación práctica, así como nuevos modos de articular el documento en el espacio de exhibición, con el propósito de suscitar mayores intercambios entre el hecho histórico y el quehacer artístico. Este seminario fue concebido

junto con el Instituto Departamental de Bellas Artes y el Área cultural Cali del Banco de la República, y se llevó a cabo durante el mes de septiembre de 2016.

El seminario ha dejado como resultado una red de trabajo representada en dos grupos de investigación: "Relaciones del Archivo Juan Acha México - Cali" que se concentra en vincular aspectos de este archivo y, por otra parte, un "Banco de recuperación de relatos orales de la historia del arte local", que indaga en torno a las formas de compilar e implementar este tipo de fuentes en la investigación artística y la práctica curatorial. Estos dos grupos están actualmente en formación, instaurados en el Instituto Departamental de Bellas Artes, en ellos participan historiadores del arte, artistas y estudiantes de artes plásticas y visuales de Cali y de México.

En nombre del equipo de La sucursal.clo agradecemos a todas las personas, entidades públicas y privadas que hicieron posible el desarrollo de estos procesos, a quienes creyeron en esta apuesta y aportaron todo su empeño y pasión, a todos los que acogieron esta iniciativa durante sus tres años de existencia y a quienes colaboraron en esta publicación que hoy dejamos a la ciudad.

# Introducción

ÓSCAR ARDILA LUNA & NADIA MORENO MOYA

A lo largo de un periodo de dos años, entre 2014 y 2015, El Centro de Estudios de La sucursal.clo se propuso analizar "las dinámicas de producción y circulación en artes plásticas y visuales contemporáneas a partir de 1980 a la fecha"[1] en el contexto local. Entre todos los trabajos desarrollados por el equipo de investigadores, se destacaba un conjunto de textos dedicado al estudio del acervo del médico Tulio Emiro Sandoval (1922 – 2004). A partir de 1968 y hasta 2004,el Dr. Sandoval dedicó buena parte de su tiempo libre a recopilar artículos e impresos de diversa índole sobre la historia del arte occidental, de la actividad artística de Cali y otras ciudades, principalmente a través de recortes de prensa, de catálogos y de publicaciones seriadas.

Para el equipo de trabajo de La sucursal.clo, los 130 tomos que conforman el archivo de Tulio Emiro Sandoval y que reposan en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero tenían una importancia sin igual para la memoria de la actividad artística en Cali durante las dos últimas décadas del siglo XX. Como bien lo anotan algunos autores de este libro, el archivo del Dr. Sandoval había sido incluido previamente en una curaduría realizada por el colectivo artístico Helena Producciones en el marco del XI Salón Regional de Artistas en 2005, ocasión que sirvió para darle visibilidad como una colección exhaustiva de noticias de arte y como un artefacto cultural muy particular debido a la edición manual de sus páginas.[2] Sin embargo, no había sido objeto de un estudio que permitiera comprender sus contenidos y sus posibles alcances como acervo documental para estudios históricos o críticos del arte en Colombia.

Como editores de esta publicación, entendimos el ánimo por estudiar y analizar el archivo de este médico como un impulso para la apropiación del patrimonio artístico y documental de Cali y como una voluntad de La sucursal.clo por generar condiciones favorables para la investigación teórica o histórico-crítica desde una perspectiva local, especialmente porque en Colombia el acceso a los archivos sobre arte aún es muy restringido así pertenezcan a colecciones públicas; es usual que para su estudio o disfrute por parte de la ciudadanía se requieran de recomendaciones personales o avales institucionales.[3]

Por otra parte, en el país no es común encontrar colecciones de recortes de artículos de las proporciones de este acervo y menos de personas que, dentro de las relaciones de poder del campo del arte, no han ocupado una posición representativa ni un rol legitimador de las prácticas artísticas como

1 La sucursal.clo, "Informe ejecutivo. Diciembre 2014 - enero 2015", p. 9. Documento inédito.

2 Para ampliar, ver: V.V.A.A., *40 Salón Nacional de Artistas - 11 Salones Regionales de Artistas.* Bogotá: Ministerio de Cultura, p. 487, 2006.

3 Viene al caso recordar el estudio realizado por el grupo Taller Historia Crítica del Arte sobre archivos de prácticas artísticas de carácter crítico en Colombia, vigentes entre 1963 y 1981, y en cinco ciudades del país. En dicho estudio afirman que: "sólo un 20% de los archivos [del país] es de carácter público, el 80% restante es privado. En ambas situaciones, el acceso está condicionado o restringido al criterio del propietario, a una recomendación personal o algún tipo de aval institucional. Dentro de los archivos de carácter público (institucionales o no) el acceso es libre solo en un 56% de los casos". (continúa)

el que ostenta un crítico de arte o curador.[4] El vínculo entre el Dr. Sandoval y la escena cultural de Cali fue su interés personal por las artes plásticas, condición que lo convirtió en un espectador muy atento a los eventos y a las publicaciones sobre arte y cultura que circularon en la ciudad.

El interés del Dr. Sandoval por el mundo del arte no sólo se expresa a través de la numerosa documentación que recopiló en vida, sino también en la forma en que lo hizo pues, como veremos en esta publicación, los tomos guardan —en primera instancia— una estrecha similitud con el formato de un álbum familiar: las fotografías, artículos de prensa, volantes, etc., aparecen recortados, pegados y comentados sin ningún parámetro afín a un sistema de clasificación científica convencional. Adicionalmente, la información de ciertas fuentes, tales como fechas de publicación, nombres de revistas, periódicos y libros, desaparecieron al ser recortados por la tijera "indiferente" del doctor Sandoval.

Pese a este gesto aparentemente arbitrario, para los investigadores de El Centro de Estudios el archivo servía como herramienta de consulta sobre artistas y conceptos en un amplio periodo de tiempo que va del Prerrenacimiento hasta la producción artística local contemporánea. Por tal motivo, optaron por denominar este archivo a lo largo de la investigación como "álbum-enciclopedia", concepto que destacaba el carácter *amateur* de la compilación, pero también sugería que el material recopilado trascendía lo puramente anecdótico-personal. En efecto, cada tomo reúne elementos escogidos de forma aparentemente indiscriminada pero que, vistos en conjunto, adquieren sentido como una gran narrativa histórica.

******

Compuesta por cuatro capítulos y una sección de anexos, esta publicación se consolida como un primer acercamiento al acervo de Tulio Emiro Sandoval así como a su vida y trayectoria como médico aficionado al arte. Los ensayos están mayormente orientados a entender los parámetros de clasificación del material compilado y exponer las distintas interpretaciones que propuso el equipo de trabajo. De ahí la importancia de que el lector tenga presente que esta publicación —lejos de dar una descripción definitiva o un análisis "cerrado" del archivo— trata de abrir distintas lecturas y presentar posibles problemáticas para abordarlo.

Si bien es cierto que el archivo ha estado disponible para su consulta en la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero durante por lo menos 10 años, aún no se había realizado una caracterización de sus contenidos ni se habían diseñado herramientas que facilitaran su consulta. En este sentido, en la publicación se ha hecho énfasis en la descripción de los aspectos formales del acervo, es decir, cómo está construido, cuántos tomos lo componen y cuál es la apariencia física de los folios. Igualmente, se han tenido en cuenta las características visuales y materiales del archivo de Tulio Emiro Sandoval que llamaron la atención del equipo de investigadores, de ahí que esta publicación conceda un espacio significativo a las fotografías del mismo, así como a varios detalles de sus portadas y etiquetas.

3 (cont.) Ver: Taller Historia Crítica del Arte, "Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización", Errata. Arte y archivos, no. 1, Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, (Abril 2010): 54-71.

4 Siguiendo los aportes del sociólogo Pierre Bourdieu, el campo del arte es un territorio social de conflicto y de poder, con relativa autonomía en sus reglas de juego, en el que tienen lugar disputas por el significado del arte y por la producción y acumulación de capitales a través de redes de relaciones entre agentes, prácticas e instituciones. Para ampliar, ver: Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto,* Madrid: Taurus, 2000; Pierre Bourdieu, "Los tres estados del capital cultural", *Sociológica*, no. 5, México D.F, UAM-Azcapotzalco (Otoño 1987): 11-17.

Esta publicación también presenta una caracterización del archivo respecto a su estructura general, a los periodos histórico-artísticos (categorías y temáticas de los tomos), y a una muestra significativa de expedientes de artistas. En este acervo se encuentran tomos dedicados, por ejemplo, al Barroco italiano, al Suprematismo, al Modernismo o enfocados en la fotografía, así como expedientes de artistas nacionales activos en los años de construcción del archivo; es el caso de Ever Astudillo, Óscar Muñoz o Doris Salcedo, entre otros. Cabe anotar que la ubicación de estos contenidos se puede consultar en una tabla adjunta (Anexo 1). A pesar de estar vinculada al tercer capítulo, esta tabla funciona como índice del archivo de Tulio Emiro Sandoval, ya que presenta el listado completo de los tomos y las temáticas que abarca.

Por otra parte, este libro presenta una pluralidad de aproximaciones teóricas y analíticas que nutren la reflexión sobre la pertinencia de los archivos en el contexto de las prácticas artísticas contemporáneas, ya sea como objeto mismo de la representación o de la investigación en artes. En este caso, los autores resaltan una característica de "actualización constante" que es inherente a los archivos y evidencia que son un objeto más complejo que un simple depósito de información para consulta cuyo sentido se cierra cuando se comprende su clasificación y contenido. Por ejemplo, en el segundo capítulo, se nombran algunas referencias conceptuales que fueron "actualizadas" por el doctor Sandoval para consolidar las categorías y la estructura de su archivo: un cuadro sobre los movimientos del arte moderno hecho por Frederico Morais y un artículo sobre el *nuevo giro de la historia del arte en Estados Unidos* de Damián Bayón.

Igualmente, analizar la organización de un archivo implica comprender una posición o una experiencia particular en el mundo que, además, está proyectada en el tiempo. En este caso, se trata de la experiencia del doctor Sandoval como aficionado al arte situado en Cali y su revisión varios años después por los investigadores de El Centro de Estudios. Así pues, *Cortar, pegar, comentar: Tulio Emiro Sandoval y su archivo de arte* se refiere tanto a la forma en que el doctor Sandoval construye su archivo y su experiencia, como al trabajo de los investigadores con este material que muestra que los archivos se están reescribiendo continuamente.

La publicación comienza con el texto "Un recorrido por el archivo de Tulio Emiro Sandoval" de Lorena Tabares Salamanca, el cual ofrece una descripción de los tomos que lo conforman valiéndose de una selección de imágenes y algunos apuntes. Asimismo, identifica la relación existente entre las características formales de los tomos, la organización del material y la jerarquía de contenidos. De esta manera, la autora advierte que el Dr. Sandoval organizó este material siguiendo un parámetro de clasificación que no era del todo ingenuo o espontáneo, pero que tampoco era fiel copia de algún canon histórico-artístico.

En el capítulo "Arte, memoria y archivo: lo nomológico y lo anarchivístico en el archivo de Tulio Emiro Sandoval", Carlos Méndez reflexiona en torno a la referencia que han hecho recientemente diversas propuestas curatoriales o representaciones artísticas en relación a algunos aspectos formales y con-

ceptuales de los archivos como, por ejemplo, su factura, sus componentes o su sistema de clasificación. Adicionalmente, se refiere a la noción de archivo como una instancia que instaura un orden pero a su vez conlleva la pulsión de su propia destrucción a la luz de algunos conceptos de Jacques Derrida.

A partir de esta característica se comparan las secciones correspondientes al *Arte moderno* y *Miscelánea* del archivo Tulio Emiro Sandoval, para describir la actualización del sistema de clasificación del archivo. Mientras que la clasificación del *arte moderno* responde más a discursos establecidos de la crítica de arte, poco a poco aparece una deriva crítica a dicho sistema cuando el doctor Sandoval implementa otras categorías de clasificación en la sección *Miscelánea*.

En el texto titulado "Entre el todo y la parte. Interacciones de 44 artistas en el espacio de circulación", Juan Fernando Correa explica la arquitectura informática que diseñó para procurar un manejo sistemático de los documentos que conforman el archivo, como por ejemplo, la estructura de las bases de datos creadas para mapear sus contenidos (Ver anexos). Las gráficas, bases de datos y visualizaciones a las que hace referencia el autor, son de acceso público en la dirección de Internet mencionada en el capítulo.

Adicionalmente, Correa realiza un análisis parcial del archivo a partir de una muestra de 44 expedientes de artistas. Desde los aportes de las humanidades digitales y la teoría de redes, advierte sobre el potencial que tiene el archivo del Dr. Sandoval para indagar en las redes de relaciones que se generaron entre artistas y otros agentes del campo del arte a través de *eventos* (exposiciones individuales o colectivas, bienales, etc.) en el transcurso de dos décadas (1980-2000). Se han incluído las distintas gráficas que representan algunas de las redes rastreadas por el autor.

"Tulio Emiro Sandoval, el perfil de un hombre común" es una semblanza escrita por Adriana María Ríos, en la cual resalta tanto aspectos de su vida familiar y profesional como las actividades que ejercía en su tiempo libre; por ejemplo, su interés por compilar material relacionado con las artes plásticas y su pasión por la elaboración de álbumes familiares y cancioneros. A partir de la referencia a "un hombre común" se recalca el perfil de Tulio Emiro Sandoval como un visitante asiduo de eventos de arte y lector de las publicaciones que circularon durante cerca de veinticinco años en la ciudad de Cali. De este modo, la autora llama la atención sobre un aficionado que elaboró un archivo privado sobre las artes plásticas  que estaba lejos de fomentar un discurso crítico y público. En este último capítulo ha sido importante incluir algunas imágenes de carácter biográfico que, además de darle un rostro a este personaje, resaltan la similitud en la factura de sus álbumes y cancioneros con el archivo mismo.

******

Para terminar, quisiéramos resaltar el potencial que representa el acervo de Tulio Emiro Sandoval como un valioso recurso para el estudio del campo cultural local. Algunas de las inquietudes que surgieron a lo largo de la

investigación hecha por El Centro de Estudios reconocían un campo de producción editorial local y la circulación de publicaciones sobre arte y cultura provenientes de otros lugares. En un momento se planteó identificar las publicaciones que nutrieron el acervo de Tulio Emiro Sandoval. Aunque este rastreo quedó pendiente, es un interés que abre un ámbito de investigación que permite indagar en la incidencia o consolidación de diversos discursos sobre arte en momentos específicos de la ciudad de Cali.

Por otra parte, consideramos innovador el aporte que hace La sucursal.clo a la investigación en artes y humanidades, al implementar un proyecto piloto basado en metodologías provenientes de la teoría de redes y de las ciencias de la información (capítulo 3.). Las bases de datos permiten cruzar gran cantidad de información según criterios específicos, y pueden ser ampliadas y utilizadas por otros investigadores. Igualmente, estas herramientas abren otras posibilidades analíticas al archivo de Tulio Emiro Sandoval y, por ende, la proyección de nuevas perspectivas sobre el campo artístico y cultural de Cali a finales del siglo XX.

Finalmente, consideramos que esta publicación es pertinente para las investigaciones sobre los procesos de significación y apropiación social del arte, así como para las reflexiones en torno al sujeto *aficionado*. Los textos reunidos problematizan una idea preconcebida del aficionado como consumidor pasivo de bienes artísticos y culturales, pues demuestran que el Dr. Sandoval no sólo recopiló una gran cantidad de documentos, sino que cortó, pegó y comentó ese material para producir una narrativa en la que propone una articulación entre “lo universal” (los grandes períodos de la historia del arte) y las prácticas artísticas locales (los artistas activos y los eventos). A través de parámetros eclécticos, el archivo de Tulio Emiro Sandoval despliega una historia del arte heterodoxa o, si se quiere, una historia del arte universal hecha *desde* Cali.

## Referencias bibliográficas


Bourdieu, Pierre. “Los tres estados del capital cultural”, *Sociológica*, no. 5, México D.F: UAM-Azcapotzalco, (otoño 1987): 11-17. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto,* Madrid: Taurus, 2000.

La sucursal.clo, “Informe ejecutivo. Diciembre 2014 - enero 2015”, Documento inédito.

Taller Historia Crítica del Arte, “Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización”, *Errata. Arte y archivos,* no. 1, Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y Fundación Gilberto Alzate Avendaño (Abril 2010): 54-71.

V.V.A.A., 40 Salón Nacional de Artistas - 11 Salones Regionales de Artistas. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2016.



# **Un recorrido** por el archivo de Tulio Emiro Sandoval

LORENA TABARES SALAMANCA

En la hemeroteca de la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero, tres grandes estantes acogen los 130 tomos que constituyen el archivo de Tulio Emiro Sandoval. Cada tomo mide aproximadamente diez centímetros de grosor y está compuesto por hojas tamaño carta encuadernadas mediante cables de conducción eléctrica. Este sistema doméstico de encuadernación permitió a su dueño controlar la graduación del grosor de cada tomo, y asimismo, la acumulación constante de nuevos contenidos.

Este archivo, tanto por su contenido como por la tipología de su clasificación, trata principalmente temas de artes plásticas y visuales. Compila información sobre la historia del arte universal y sobre la actividad artística de Cali y Colombia entre finales de los años sesenta y 2004, mediante todo tipo de documentos: invitaciones a exposiciones, comunicados de circulación interna de varias instituciones de la ciudad, catálogos de arte, fragmentos de prensa, de publicaciones seriadas y de libros, así como fotocopias y volantes. Con la precisión de un cirujano, Tulio Emiro recortaba y pegaba sobre hojas en blanco estos materiales a la manera de una enciclopedia de arte[1].

El archivo se divide en tres grandes grupos, acorde a una tipología de clasificación y jerarquización de contenidos que es posible rastrear al revisar todos los tomos. El primer grupo va del tomo 1 al 44 y comprende material clasificado por un criterio lineal de periodos histórico-artísticos: va desde el Prerrenacimiento hasta tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX, como el arte conceptual. El segundo grupo corresponde a los tomos 45 a 125, titulados "Pintores no clasificados", "Escultura", "Arquitectura", "Artesanos" y "Fotografía", en los que no rige un orden cronológico estricto. Finalmente, hay un tercer grupo conformado por "Misceláneas" que corresponde a los últimos 4 tomos, desde el número 126 al 129, en los cuales se encuentra material diverso sobre arte sin ningún esquema claro de clasificación.

Si bien el archivo está compuesto por 130 tomos, la numeración va hasta el 129. Esto se debe a que el número 89 se repite en dos tomos, aunque sus contenidos no son los mismos.

El primer tomo, que trata sobre el arte del Prerrenacimiento, funciona como punto de partida para la ordenación cronológica de toda la colección, pues en los demás volúmenes no hay textos o imágenes alusivas a manifestaciones artísticas anteriores a dicho periodo. Usaré este tomo como referente para explicar algunas características formales del archivo y para mostrar que, a pesar de que Tulio Emiro Sandoval era un médico aficionado al arte que nunca tuvo formación académica en la materia, sí implementó un sistema de clasificación para su acervo.

1 Este primer acercamiento al archivo de Tulio Emiro Sandoval fue realizado entre enero y septiembre de 2015 en colaboración con Nashly Pérez.




Comencemos por la carátula: en ella aparece adherida una etiqueta, casi siempre es impresa y en contados casos tiene textos escritos a mano. La etiqueta contiene el número del tomo e información referente a su contenido. Existe una concordancia entre el orden numérico de los tomos y los periodos histórico-artísticos que estos abarcan. En otras palabras, a mayor número, más cercano al presente es su contenido.



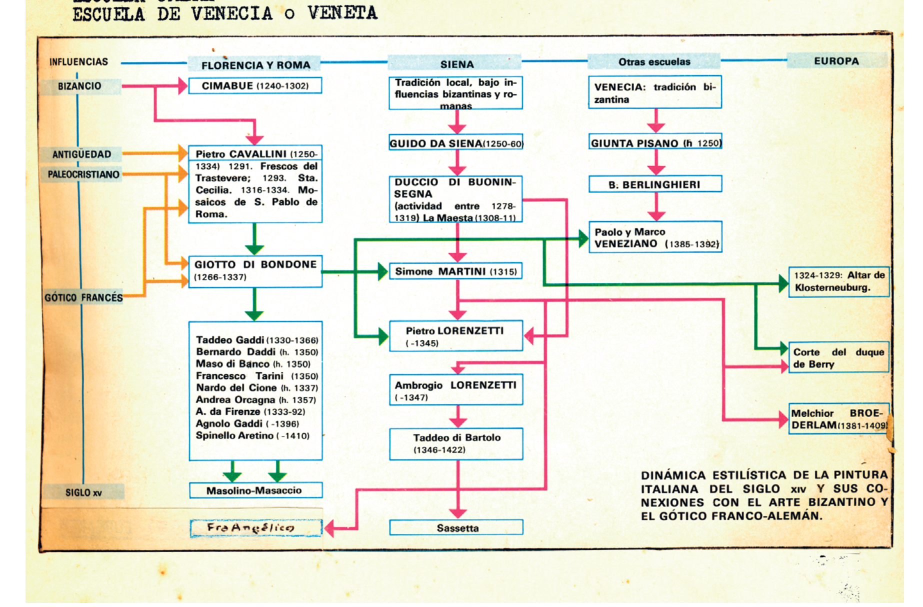

La primera página es una portada que reitera la información de la etiqueta. En la mayoría de los tomos, la información de las carátulas y las portadas coincide excepto en aquellos cuyas etiquetas están escritas a mano.

# PRE-RENACIMIENTO

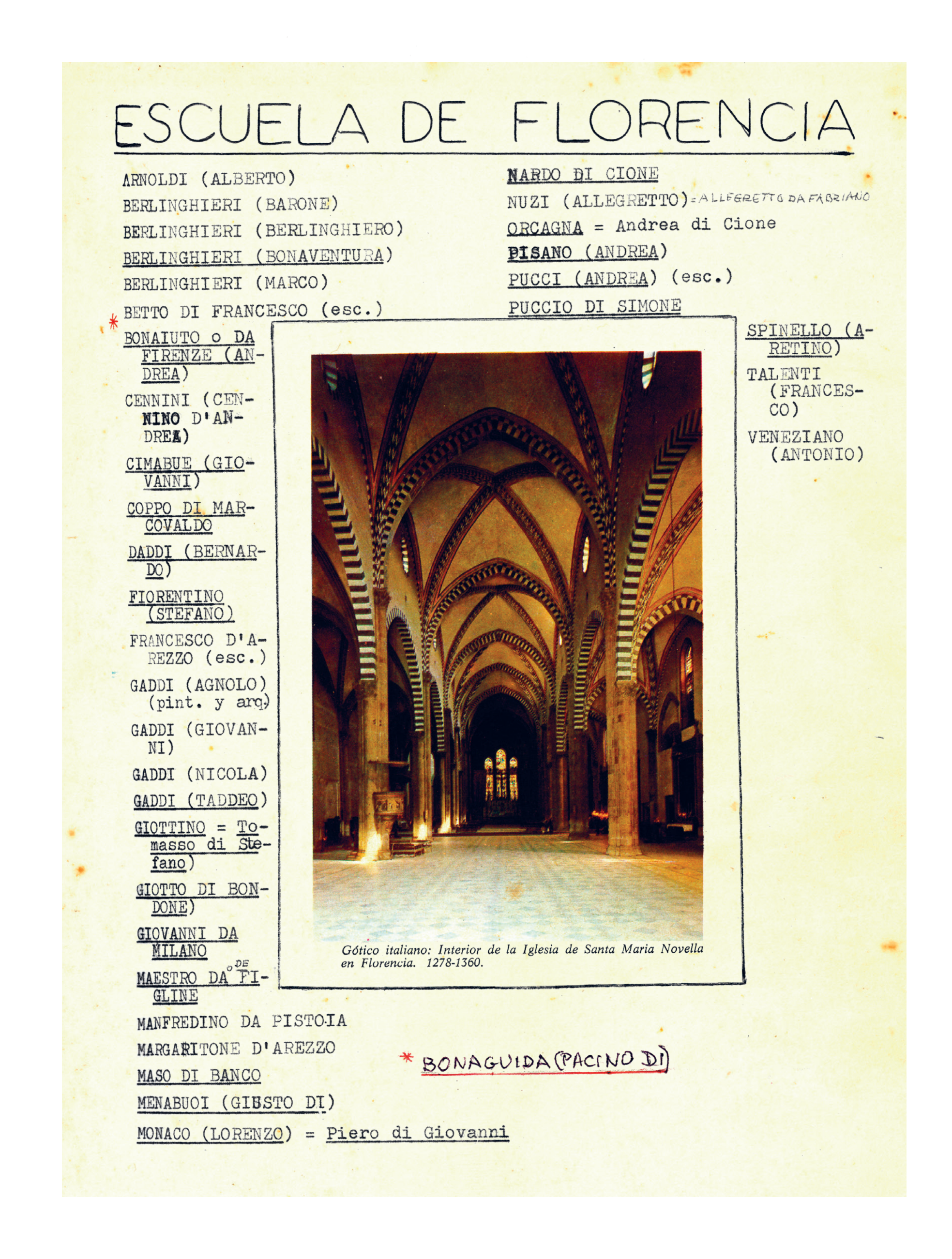
El PRE-RENACIMIENTO fue la obra preparatoria que figura como una de las más importantes causas del verdadero Renacimiento. Tuvo su foco prinicipal en Florencia, Italia y se inició en la segunda mitad del siglo XIII. Fue escuela de gran eficacia. Italia había sufrido en menor escala las numerosas guerras que asolaron otros paises: el ambiente de realativa paz favoreció la preocupación por la cultura. La autonomía y el florecimiento económico de muchas de las ciudades italianas dió nacimiento a una burguesía rica, inteligente y amante de la belleza; los nobles prefirieron el cultivo espíritu a las cacerías y combates, objeto preferente de la aten - ción de los otros países.

PRINCIPALES ESCUELAS DEL PRE-RENACIMIENTO:

ESCUELA DE FLORENCIA
ESCUELA ABRUZENSE
ESCUELA DE APULIA
ESCUELA DE BOLONIA
ESCUELA LOMBARDA o DE MILAN
ESCUELA DE PISA  ESCUELA DE PADUA
ESCUELA RIMINENSE
ESCUELA ROMANA
ESCUELA DE SIENA
ESCUELA UMBRA
ESCUELA DE VENECIA o VENETA
ESCUELA DALMATA (YUGOSLAVIA = CROACIA)
ESCUELA ALEMANA
ESCUELA DE ESPAÑA
ESCUELA DE FRANCIA
ESCUELA DE INGLATERRA
ESCUELA DE LOS PAISES BAJOS




Después de la portada aparece una hoja diagramada a mano —a la manera de una portadilla— que resalta, como primera medida, el período histórico-artístico a través de un encabezado y seguidamente despliega más detalles sobre el mismo: una breve definición, un listado de las escuelas o países de Europa occidental representativos de dicho periodo y un diagrama que incluye algunos de sus artistas.



# ESCUELA DE FLORENCIA

ARNOLDI (ALBERTO)
BERLINGHIERI (BARONE)
BERLINGHIERI (BERLINGHIERO)
BERLINGHIERI (BONAVENTURA)
BERLINGHIERI (MARCO)
BETTO DI FRANCESCO (esc.)
* BONAIUTO o DA FIRENZE (ANDREA)
CENNINI (CENNINO D'ANDREA)
CIMABUE (GIOVANNI)
COPPO DI MARCOVALDO
DADDI (BERNARDO)
FIORENTINO (STEFANO)
FRANCESCO D'AREZZO (esc.)
GADDI (AGNOLO) (pint. y arq.)
GADDI (GIOVANNI)
GADDI (NICOLA)
GADDI (TADDEO)
GIOTTINO = Tomasso di Stefano)
GIOTTO DI BONDONE)
GIOVANNI DA MILANO
MAESTRO DA o DE FIGLINE
MANFREDINO DA PISTOIA
MARGARITONE D'AREZZO
MASO DI BANCO
MENABUOI (GIUSTO DI)
MONACO (LORENZO) = Piero di Giovanni
NARDO DI CIONE
NUZI (ALLEGRETTO) = ALLEGRETTO DA FABRIANO
ORCAGNA = Andrea di Cione
PISANO (ANDREA)
PUCCI (ANDREA) (esc.)
PUCCIO DI SIMONE
SPINELLO (ARETINO)
TALENTI (FRANCESCO)
VENEZIANO (ANTONIO)

* BONAGUIDA (PACINO DI)

*Gótico italiano: Interior de la Iglesia de Santa Maria Novella en Florencia. 1278-1360.*

Al pasar esta hoja, el lector encontrará otra página similar referente a la primera escuela de la lista anterior (en este caso, Escuela de Florencia). Esta última, a su vez, despliega un listado de artistas, dando así inicio a los capítulos de cada uno de los artistas que conforman dicha escuela.

Esta misma lógica opera con las demás escuelas artísticas que son anunciadas en la primera portadilla. Es decir que cada una de estas portadillas funciona como un índice de contenidos que anuncia una nueva sección temática con una jerarquía de contenidos y su orden de aparición.




Todos los tomos que forman parte del primer grupo de la colección comparten esta tipología visual de jerarquización de contenidos y metodología para la organización del material. No obstante, hay algunas variaciones según el período histórico-artístico. Para comprender estas diferencias, es preciso considerar cada uno de los períodos como una *categoría general* que abarca otras más específicas, a las cuales llamaré *subcategorías.* Así, las categorías generales del primer grupo de tomos son: Prerrenacimiento, Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó, Neoclásico, Romántico, Realismo y Arte moderno.

Todas estas categorías generales, a excepción de “Arte moderno”, cuentan con subcategorías que designan escuelas o países; actúan sobre la categoría general para segmentarla y organizar la información sobre un periodo mediante sus manifestaciones territoriales (países o escuelas de ciudades y regiones de Europa). Así, por ejemplo, encontraremos en la sección de Renacimiento subcategorías como “Escuela de Florencia” o “Renacimiento en Países Bajos”. En el Romanticismo, “Romanticismo en Francia” o “Escuela de Dusseldorf”, y así sucesivamente.

# IMPRESIONISMO

## (1.860 - 1.880)

Vasto movimiento artístico renovador del gusto, originado en Francia durante el último tercio del siglo XIX por un grupo de pintores llamados impresionistas. El término apareció como expresión peyorativa creada por el periodista Leroy en una nota publicada con motivo de la primer exposición colectiva del grupo: París, 15 de abril-15 de mayo de 1.874, en la que se presentaba una tela de Monet titulada Impresión, sol naciente. No fué una escuela consolidada, con un programa, sino un movimiento de rebelión contra las "leyes" tradicionales del academicismo (respeto del contorno, conocimiento de la anatomía, perspectiva, importancia del claroscuro). Impresionismo es espontaneidad, libertad de captar, sin reglas las impresiones. Lo efímero, lo fugaz, lo fluyente: el mar, el cielo, el sol, la llamarada, todo lo que es movimiento, que se disuelve, como el reflejo de la luz en el agua, lo que no se repite. Impresionismo es el "plein-air", la fuga del taller a la luz-libertad, como lo define Chagall. El impresionismo elimina el tema, sustituyéndolo por el motivo. Con el impresionismo desaparece el contorno, el sombreado, el croquis, porque una visión rápida exige un a ejecución inmediata. Frente al intelectualismo realista académico, el sensualismo impresionista se basa en la intuición personal, con exclusión de todo conocimiento teórico. Esta libertad de creación chocó a los contemporáneos cuya visión estaba petrificada por la Escuela de Bellas Artes (expresión a su vez, de la petrificación social). Hoy es evidente que la evidencia impresionista se integraba en la tradición pictórica iniciada con el Renacimiento, avanzando en el camino de la exploración óptica de la realidad. Los cuadros de los impresionistas - paisajes al aire libre, interiores, retratos , bodegones -, con la voluntad de despojarlos de los convencionalismos académicos, demostraron que las sensaciones visuales estaban estrechamente ligadas a la vibración de la luz; que la forma-color de los objetos no es percibida de una manera clara y distinta, sino palpitante, que en la realidad no existe el claroscuro académico hecho con sombras neutras, sino sólo contrastes de colores; que para encontrar un equivalente del brillo de los colores es necesario dividir los tonos sobre la tela. Todos los impresiones operaron más o menos sobre estos principios, siguiendo cada uno su temperamento personal. La afinidad de su posición moral (sinceridad, libertad individual e igualdad social, dignidad de la vida cotidiana, poesía descubierta en los objetos más humildes) reflejaba las aspiraciónes humanitarias y democráticas de su época. Quizás ningún otro movimiento pictórico, a excepción del Renacimiento Italiano, ha expreado en una forma tan completa los ideales de la sociedad que lo ha producido. Sin embargo el impresionismo no fué un fenómeno improvisado, ya que su eclosión fué preparada por las investigaciones de una serie de artistas, desde Delacroix a Corot y Courbet, a quienes los impresionistas consideraron siempre como sus maestros. Los precedentes más inmediatos se encuentran en los pintores al aire libre de la escuela de Barbizón; en la pintura cada vez más fluida, aérea y coloreada, elaborada por Monet entre 1.860 y 1.870, en contacto con los dos precursores, Boudin y Jongkind y en la modernidad de los temas de Manet. La revolución plástica que representó, preparó el terreno a las investigaciones plásticas más audaces del fauvismo y del cubismo.

# ART-NOUVEAU o MODERNISMO

(MODERN STYLE, JUGENDSTIL, STILE LIBERTY o FLOREAL, STYLE COUP DE FOUET, SEZESSIONSTIL) = 1.890 a 1.910

Fue un amplio movimiento romántico e individualista, neo-barroco y anti-histórico que afectó a Europa entera entre 1890 y 1910. Expresa una tendencia esencialmente decorativa, pretende colocar en relieve el valor ornamental lineal de origen foral o geométrico, determina formas tridimensionales, delicadas, sinuosas, ondulantes y siempre asimétricas (Robert Delaunay). En sus formas elaboradas y sinuosas refleja la alegría y exuberancia de una época de Fausto y de una humanidad ávida de placeres.

Fue bautizado como "Style Noville" en Francia; "Modern Style" en Inglaterra; "Style coup de Fouet", en Bélgica; "Jugendstil" en Alemania; "Secessionstil", en Austria; "Stile Liberty", en Italia; y "Modernismo" en España. Todas estas denominaciones pasaron a formar parte del vocabulario artístico, definiendo un estilo que ahora vuelve, que invade la decoración y la moda, estableciendo un concepto estético íntimamente ligado a la vida.

Al hablar de Art Nouveau vamos a extendernos un poco, no por tratarse de un estilo de gran importancia en la Historia del Arte sino, porque dominó una época —la belle époque— y retorna encuadrado en los patrones estéticos actuales.

Los orígenes del nombre Art Nouveau deben buscarse en un curioso ceramista alemán, Samuel Bing, quien se trasladó al Japón para perfeccionar su técnica. Cuando regresó a Europa, estableciéndose en París, trajo cierta cantidad de quincallería, especialmente grabados japoneses.

Bing exhibió estas piezas despertando gran interés. Montó entonces una revista, "Le Japon Artistique", cuya portada se volvió modelo de buen gusto. París comenzó a ver sub-especies de flores y volutas, ondas, combinaciones y entrelazamientos de líneas sin fin, descubrió y exaltó la preciosidad de los materiales. Los pequeños esmaltes pasaron a sugerir al grupo de los Nabis una pintura martillada de leves y rutilantes pinceladas.

París fue de las ciudades de Europa que más se dejó influenciar por el estilo Art Nouveau. Viena, Bruselas, Barcelona y muchas otras también vivieron con alegría aquellos tiempos.

Las volutas y espirales sobre las fachadas de las casas y edificios, cariátides, flores en cantidad y de cualquier especie, carteles multicolores, la elegancia que desfilaba por las calles, los bares con mesitas en los andenes, música y alegría hacían que el artista, expresión del medio, terminase en la ronda y participase de la parada.

Figuras excéntricas y frívolas dominaban el mundo social y determinaban la época. En el sector de la pintura los impresionistas estaban en el ocaso. Cézanne se mantenía apartado. Renoir permanecía solitario. Señales de Art Nouveau podían verse en Van Gogh (La Berceuse).

El Art Nouveau influyó en artistas como Toulouse Lautrec —considerado "el ojo" que más atentamente definió el carácter de la época—; George Seurat, Edouard Vuillard, Alphonse Mucha, Pierre Bonnard y Henri Matisse. Influyó también en Gauguin (período de Bretaña), en Pablo Picasso, en su primera época. Fue justamente Picasso el profeta que advirtió que el optimismo se acabaría pronto ensombrecido por las primeras nubes de la guerra. Consecuente con su estética lanzó entonces en 1908 las primeras manifestaciones del Cubismo, la ruptura de la forma. Alphonse Mucha, un checoeslovaco parisino, se popularizó y popularizó el Art Nouveau diseñando cajas para cigarrillos, joyas para Sara Bernhardt y hasta vitrinas.

En 1895 fue la consagración: Art Nouveau, título de la exposición que reunió a los pintores de vanguardia, entre ellos el joven inglés Aubrey Beardsley, quien luego sería el punto culminante de la interpretación de una época de preciosismos y bizantinismos.

Beardsley, al ilustrar las obras de Oscar Wilde, se inmortalizó a sí mismo e inmortalizó un estilo.

# -1.910- FUTURISMO

El movimiento futurista, que se desarrolló casi simultáneamente con la primera etapa del cubismo, se inició en Italia con el Manifiesto publicado en el Fígaro el 20 de Febrero de 1.909 por Filippo Tommaso Marinetti. En el primer manifiesto se mezclan las ideas del decadentismo con las del nuevo tecnicismo surgido a consecuencia del desarrollo de la civilización industrial, el rompimiento con el tradicionalismo y el mito de la máquino como símbolo de lo moderno. Estas ideas ya estaban maduras en un grupo de pintores que, convencidos de la renovación radical realizada a su tiempo por los impresionistas y habiendo experimentado desde hacía años las nuevas técnicas divisionistas, aspiraban a representa no ya lo bello de la naturaleza sino "el fruto de nuestro tiempo industrial" (Boccioni 1.907). Boccioni, Balla, Carrá, Severini y Russolo firmaron el Manifiesto de los Pintores Futuristas en Febrero de 1.910, que fué seguido del Manifiesto Técnino de la Pintura en Abril de 1.910. Se inició enseguida una frenética acción de propaganda desde los más famosos escenarios de Milán, Turín y Roma, que tuvo como principales apóstoles de este arte "al triunfante progreso de las ciencias" en lucha con la religión fanática, incosciente y snobista del pasado" (Marinetti y Boccioni) . Los principios del arte futurista (destrucción del culto al pasado, originalidad contra imitación, vida contemporánea "tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa" contr a la tradición pasadista) se traducen en una concreta dirección poética con el Manifiesto Técnico, que afirma el complementarismo cromático de origen divisionista, en analogía con el verso libre en poesía y la polifonía en música. y la sincera interpretación de la naturaleza que se articula, no en sentido imitativo, sino como "dinamismo" de las formas, en una "síntesis plástica" de movimiento y luz. El futurismo se afirmó también en la escultura por obra de Boccioni, quien hizo preceder un Manifiesto Técnico de la Escultura Futurista el 11 de Abril de 1.912 a la presentación de sus esculturas en el Salón de Otoño (Oc.1912) y a su gran exposición de esculturas en 1.913.

El futurismo tugo también grandes manifestaciones en la Literatura (Francia, Rusia, etc) y en el Teatro (Manifiestos).

A L O I S I O (O T T O R I N O) (arquitecto) (Italia)

B A L L A (G I A C O M O) (Italia)

B A R R A D A S (R A F A E L P E R E Z) (Uruguay)

B O C C I O N I (U M B E R T O) (Italia)

C A R R Á (C A R L O) (Italia)

C H I A T T O N E (M A R I O) (arq.) (Italia)

D E P E R O (F O R T U N A T O) (Italia)

D O T T O R I

# CUBISMO

La gran conquista —Cubismo— se estaba gestando cuando los Fauves comenzaban a desertar de su movimiento. Sólo faltaba sacar la paradójica consecuencia de que era necesario volver a Cézanne para hacer que sus planos transparentes y fugitivos, de color modulado, se volvieran macizos y de aristas agudas. (Este paso lo dieron Braque y Picasso en 1908 y 1909, respectivamente).

Con el Cubismo se inicia la fase final de destrucción del objeto, (tema, figura) que empezó con el Impresionismo. Atomiza el objeto, destruyéndolo, introduciendo en el cuadro la noción de tiempo (cuarta dimensión). En el Cubismo ya no se trata de imitar, de copiar la naturaleza, sino de crear, a partir de ciertos emblemas y de conceptos. El Cubismo rechaza todo lo que es movimiento atmosférico buscando la cristalización de los objetos (su cubización), de sus propiedades permanentes. Reduce los temas a formas muy simples, casi prosaicas, desprovistas de elementos literarios o dramáticos —casas, botellas, vasos, frutas— todo geométricamente reducido y fácilmente identificable. Usa los objetos como elementos de composición.

### FASE CEZANNEANA

Cézanne identificó la naturaleza con el cono, la esfera y el cilindro; captó sus formas esenciales, evitando las impresiones pasajeras. No pedía a la naturaleza detalles insignificantes sino el secreto de sus grandes leyes de equilibrio, su suprema unidad cósmica, su arquitectura grandiosa. Sobre esta base colosal estableció en sus cuadros una estructura que no era igual a la de la naturaleza sino análoga, equivalente.

### FASE ANALITICA

En seguida los cubistas analíticos mostraron el objeto simultáneamente desde varios puntos de vista, hasta que el objeto perdió su forma convencional. No hay más un punto fijo, es el espectador el que interliga los detalles o partes del objeto y esta acción va revelando el tiempo. "No es lícito querer aparecer como respetando la verdad, cuando se imitan cosas que son transitorias, que se transforman y que sólo por error son contempladas como inmutables. En sí mismas, las cosas no existen. Solamente a través de nosotros", dice Braque, añadiendo: "El objetivo no consiste en reproducir un hecho anecdótico, sino en ofrecer un hecho pictórico".

El "papier-collée" surge en 1912 como una reintroducción de la realidad en el cuadro, un artificio nuevo para superar la extrema hermeticidad a que fue llevada la pintura en la fase analítica.

### FASE SINTETICA

A partir de 1913, tenemos el Cubismo Sintético. Juan Griz, parafraseando a Cézanne, decía, "de un cilindro yo hago una botella", invirtiendo, por lo tanto, la proposición (antes, de una botella se llegaba a un cilindro). Esto es, el método pasó de inductivo a deductivo. "No es el cuadro X que llega a coincidir con mi objeto, sino el objeto X que llega a coincidir con mi cuadro". "Mi finalidad —dice Griz— son bellos elementos y no bellos modelos".

### FIGURAS PRINCIPALES

Fase Cezanneana: Cézanne.

Fase Analítica: Picasso, Braque, Zadkine, Archipenko, Lipichtz, Brancusi.

Fase Sintética: Picasso, Braque, Juan Griz, Léger, Gleizes Metzinger, André Lhote. Marcoussis etc.

ACQUARONI (MIGUEL)(España)

AGERO (Section d'Or)

ARCHIPENKO (ALEKSANDER) (esc.) (Rusia) (Section d'Or)

BARANOFF-ROSSINÉ (DANIEL VLADIMIR)

BELLING (RUDOLF)(esc.)(Alemania)

BLANCHARD(MARIA GUTIERREZ)(Esp.)

BRANCUSI (CONSTANTIN)(esc.)(Rum.)

BRAQUE (GEORGES) (Francia)

CEZANNE (PAUL) (Francia)

CROTTI

CSAKY (esc.)

CHAGALL (MARC) (Rusia)

CHARCOUNE

DAVIS (STUART) (E. U. A.)

DELAUNAY (ROBERT) (Francia) (Section d'Or)

DERAIN (ANDRÉ) (Francia)

DOVE (ARTHUR) (E. U. A.)

# -1.915-

# DADAISMO

**dadaísmo** (o *dada*), movimiento artístico y literario de vanguardia; surgido como rebelión contra las convenciones culturales y sociales y (más o menos explícitamente) contra la guerra. El epíteto *dada* (término francés usado en la jerga infantil con el significado de «idea fija») fue elegido en febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire de Zurich, donde se habían reunido el rumano Tristán Tzara, los alemanes Hugo Ball y Richard Hülsenbeck, el alsaciano Hans Arp y otros. Este grupo organizó una serie de espectáculos y exhibiciones extravagantes, aunque en ellas se expusieron cuadros de De Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Vasilij Kandinskij, etc., y publicó diversos manifiestos de tono violentamente anticonformista. A este movimiento se unieron algunos artistas, como Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, quienes habían iniciado en Nueva York una actividad animada por el mismo espíritu. El movimiento halló un terreno apropiado en la Alemania de 1917 a 1920, sobre todo en Berlín y en Colonia.

El d. se extendió por Rusia, Polonia, y Checoslovaquia, pero principalmente por Francia. Tzara, trasladado a París (1919), reunió en torno suyo a un nutrido grupo (Breton, Aragón, Eluard, Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, etcétera), que durante dos años desarrolló una intensa actividad de publicaciones y manifestaciones diversas, todas ellas fundadas en el escándalo, en la mixtificación y en una actitud provocativa frente al sentido común burgués. Después de haber expresado rápidamente sus ideales y, a la vez, agotado el propio potencial de renovación, el movimiento entró en crisis, volcando sus mejores energías en otras corrientes: en Francia, en el surrealismo*, surgido en 1924, y en Alemania, en el expresionismo*. Sólo algunos elementos (Tzara como poeta, Arp como escultor y poeta) conservaron una tónica personal más duradera. Con su lógica paradójica, con su voluntad de hacer *tabla rasa* de los valores adquiridos, el d. constituyó una experiencia esencial y, en cierto sentido, necesaria en el proceso de renovación de los medios expresivos y de la misma concepción del arte; reflejaba una exigencia de rebelión que tenía raíces históricas reales.

**Arte.** En este campo el d. representa un momento en extremo estimulante, pleno (a pesar de su exaltación de lo irracional) de sugerencias y problemas todavía actuales. A la extravagancia de los títulos y al uso despreocupado de los materiales se une el desprecio por el público y por «la razón», así como la negación de todo valor. En 1914 Marcel Duchamp firmó (titulándola *Farmacia*) la litografía de un artesano, a la que había añadido manchas rojas y verdes; nació así el *ready-made*, un hallazgo típico del d.: objetos de la producción en serie, sacados de su contexto común, se elevan a objetos de arte y se exponen tal como son o con algún añadido. Entre los *ready-mades* de Duchamp (llegado a Nueva York en 1915) cabe destacar *Ready-made ayudado con rumor secreto* (1916) y *Fuente* (1917). En 1915 también Francis Picabia desembarcó en Nueva York, donde continuó presentando aquellas máquinas absurdas (hechas para no poder funcionar), iniciadas en 1914; de ese tiempo es *Parade amoureuse* (1917).

A fines de 1915 Hans Arp, pintor, poeta y escultor, se refugió en Zurich y exhibió sus obras en la primera exposición dadaísta en el Cabaret Voltaire. En 1916 Picabia, que en 1918 entraría a formar parte del grupo *dada* de Zurich como «el antipintor», comenzó a publicar la revista *391*, recuerdo de los años vividos en Nueva York alrededor del grupo de Arthur Stieglitz y de su revista *291*. Entre tanto, también en Nueva York (1917), Duchamp fundaba dos revistas: *The Blind Man* y *Ron-wrong*. Tras la guerra, el movimiento se impuso asimismo en otros países. En París, a la llegada de Tzara y los demás, se produjeron tempestuosas manifestaciones *dada*. El segundo número de *391*, por sugerencia de Duchamp, publicó una copia de la *Gioconda* de Leonardo, a la que se habían pintado bigotes; en otra página la reproducción de una mancha llevaba el desconcertante título de *La Santa Virgen*. A partir de 1919, también el alemán Kurt Schwitters, que trabajaba en Hannover, elaboró una pintura a la que puso el nombre de *merz:* él se calificaba unas veces *dada* y otras *antidada*, al igual que Picabia. En 1920, en Colonia, Baargeld y Max Ernst organizaron una exposición *dada*, que fue clausurada por la policía. El d. entró en crisis en 1922, fecha en que sus mayores artistas se reunieron en torno a la más concreta problemática del surrealismo. En 1923 Duchamp abandonó la actividad artística, si bien más tarde, en 1934, publicó noventa y tres documentos (reflexiones, gráficos, etc.), que sirvieron para la elaboración de la *Mariée mise à nu par ses célibataires même*, obra figurativa monumental cuyos primeros proyectos se remontan a 1912.

# ORFISMO

## -1.912-

B R U C E (P A T R I C K H E N R Y) (E. U. A.)

D E L A U N A Y (R O B E R T) (Francia)

D E L A U N A Y (S O N I A T E R K) (Rusia)

F R O S T J R. (A R T H U R B.) (SINCROMISMO)

H A L P E R T (S A M U E L) (E.U.A.)

K U P K A (F R A N Z, F R A N Ç O I S o FRANTISEK) (Checoslovaquia)

M A C D O N A L D - W R I G H T (S T A N T O N) (SINCROMISMO) (E. U. A.)

M A C K E (A U G U S T E) (Alemania)

M A G N E L L I (A L B E R T O) (Italia)

M A R C (F R A N Z) (Alemania)

R U S S E L L (M O R G A N) (SINCROMISMO) (E. U. A.)

# -(1.919)-

# BAUHAUS

A L B E R S (J O S E F) (Alemania)

B A Y E R (H E R B E R T)

B E H R E N S (P E T E R) (arq.)(Alemania)

B I L L (M A X) (pint., esc. y arq.) (Suiza)

B R E U E R (M A R C E L) (arq. y diseñ.) (Hungría)

~~EDMUND COLLEIN~~

D O E S B O U R G (T H E O V A N) (Pint. y arq.) (Holanda)

F E I N I N G E R (L Y O N E L) (E. U. A.)

~~FIEGER (CARL)~~

G R O P I U S (W A L T E R) (E. U. A. - Alemania) (Arquitecto)

H A S S E N P F L U G (G. )

I T E N (J O H A N N E S) HENRI (FLORENCE)

K A N D I N S K Y (W A S S I L Y) (Rusia)

K L E E (P A U L) (Alemania-Suiza)

L I S S I T S K Y (E L) (Rusia) KRANZ (KURT)

M A L E V I C H (K A S I M I R) (Rusia)

M A Y E R o M E Y E R (H A N N E S)

M A R C K S (G E R H A R D)

M E Y E R (A.

M O H O L Y - N A G Y (L A S Z L O) (Hungría)

M I E S V A N D E R R O H E (L U D W I G) (arquit.) (E. U. A. - Alemania)

M O N D R I A N (P I E T) (Holanda)

M O R T E N S E N (R I C H A R D) (Dinamarca)

M U C H E (G E O R G E) PETERHANS (WALTER)

S C H A W I N S K Y (A L E X A N D E R)

S C H E P E R (HINNERK)

S C H L E M M E R (O S K A R) (Alemania)

S C H M I D T (J O O S T)

S T O E Z L (G U N T A)

TAUT (BRUNO)

# POP - ART

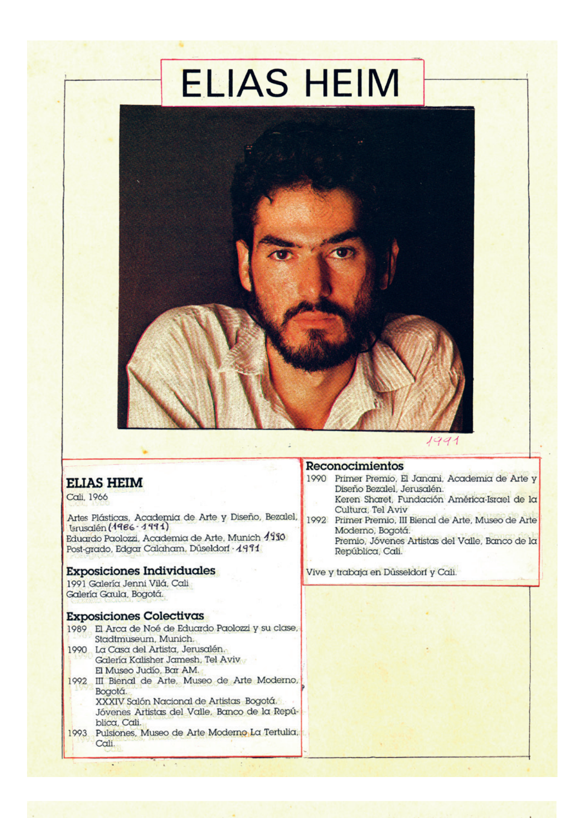
## -1.950-

FIGURACION NARRATIVA
NOUVEAU REALISME
REALISMO MAGICO

La más vigorosa tendencia del arte figurativo es el *Pop-Art,* iniciado por De Kooning, en 1950, con su *Study for Woman,* en que empleaba formas de labios y marcas de cigarrillos. Entre sus antepasados, podemos citar a Ensor, a Magritte, a Burra, a Marcel Duchamp, a los *naïfs* y a todos aquellos que creen en una «realidad» prefabricada. Los *pop* no se inspiran en la naturaleza, sino en los objetos de la industria y del comercio, en la fotografía, en el cine, en los anuncios y embalajes, en los autómatas y las atracciones de feria, en los rótulos de las tiendas y las historietas de los «tebeos». *Roy Lichtenstein* (Nueva York 1923) se limita a copiar, en colosales dimensiones, los dibujos académicos de los *cartoons. James Rosenquist* (Dakota 1933) traslada a enormes superficies de plástico transparente las imágenes publicitarias y crea, con ello, combinaciones que satirizan hasta lo trágico nuestra cultura de consumo. *Oyvind Fahlstrom* (São Paulo 1928) realiza juegos recortables de papel, sujetos con goma o con hilos, en un paródico remedo de los terribles juegos de los adultos. *Peter Blake* (Kent 1932), *Colin Self* (Norwich 1941), *Jasper Johns* (Georgia 1930), *Allen Jones* (Southampton 1937), *David Hockney* (Yorkshire 1937) y muchos más cultivan con ingenio este nuevo folklore municipal, de cine de barrio y discoteca chabacana. Pero el *pop* no es «popular», ya que guarda las distancias con el pueblo un tanto ridículo que le sirve de inspiración. Acepta colaborar con la tendencia óptica abstracta, con el surrealismo, con el *dadá:* en el fondo, es un dadaísmo con menos hiel, con un frío sentido del humor.




En el caso de la categoría general "Arte moderno" (tomo 10 a 44), las subcategorías designan algunas escuelas y tendencias artísticas europeas de finales del siglo XIX —como la Escuela de Barbizon o el impresionismo—, pero dominan los movimientos de las vanguardias históricas del siglo XX: fauvismo, futurismo, neo-plasticismo, surrealismo, dadá, cubismo, entre otras. También incluye movimientos y tendencias artísticas de la segunda mitad del siglo XX, como el arte pop, el *op-art,* el hiperrealismo y el neofigurativismo, etc.



ELIAS HEIM

1991

**ELIAS HEIM**
Cali, 1966

Artes Plásticas, Academia de Arte y Diseño, Bezalel, Jerusalén (1986-1991)
Eduardo Paolozzi, Academia de Arte, Munich 1990
Post-grado, Edgar Calaham, Düseldorf · 1991

**Exposiciones Individuales**
1991 Galería Jenni Vilá, Cali
Galería Gaula, Bogotá.

**Exposiciones Colectivas**
1989 El Arca de Noé de Eduardo Paolozzi y su clase, Stadtmuseum, Munich.
1990 La Casa del Artista, Jerusalén.
Galería Kalisher Jamesh, Tel Aviv
El Museo Judío, Bar AM.
1992 III Bienal de Arte, Museo de Arte Moderno, Bogotá.
XXXIV Salón Nacional de Artistas Bogotá.
Jóvenes Artistas del Valle, Banco de la República, Cali.
1993 Pulsiones, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.

**Reconocimientos**
1990 Primer Premio, El Janani, Academia de Arte y Diseño Bezalel, Jerusalén.
Keren Sharet, Fundación América-Israel de la Cultura, Tel Aviv
1992 Primer Premio, III Bienal de Arte, Museo de Arte Moderno, Bogotá.
Premio, Jóvenes Artistas del Valle, Banco de la República, Cali.

Vive y trabaja en Düsseldorf y Cali.



ROSEMBERG SANDOVAL

preocupaciones y señales colectivas.

**Un nuevo arte nacional**

El trabajo de Rosemberg Sandoval es un buen ejemplo de la nueva sensibilidad que anima los interrogantes, las investigaciones y los tratamientos materializadores del nuevo arte nacional.

**El trabajo de Rosemberg Sandoval es un buen ejemplo de la nueva sensibilidad".**

**Sandoval: dramático, circunstancial y agresivo**

VII SALON ATENAS - 1981 -

**ROSEMBERG SANDOVAL**
Cartago (Valle), 1959
**ESTUDIOS**
Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, Colombia
Escuela de Altos Estudios. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) Buenos Aires, Argentina.
**EXHIBICIONES**
1981 VII Salón Atenas, Museo de Arte Moderno, Bogotá
1982 "Actos y Situaciones", Galería San Diego, Bogotá
1983 "El Cuerpo Como Lenguaje. Una Tendencia de los Setentas", Museo de Arte Moderno, Cartagena, Colombia
1984 "Acciones Corporales", Museo Antropológico y Pinacoteca de Guayaquil, Ecuador
"Acción Corporal -Caquetá"-, Jornada de los Artistas por la Paz, Plaza de San Francisco, Cali
1985 "Acción Corporal -Bolívar Ahora-", Plaza de Bolívar, Bogotá
Primera Muestra de Performance, Fundación para las Artes Avanzadas, Bogotá.
1985-86 "Cien Años de Arte Colombiano", Museo de Arte Moderno, Bogotá
1986 XXX Salón Anual de Artistas Colombianos, Museo Nacional, Bogotá
"Objetivos de Ofensiva", Centro de Arte y Comunicación (CAYC), Buenos Aires, Argentina.
1987 XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos, Medellín, Colombia
1988 "Cali-San Agustín", Casa de la Cultura, San Agustín, Colombia
1989 Diez Escultores Colombianos, Cámara de Comercio, Cali
**PROXIMOS EVENTOS**
1989 Galería Cámara de Comercio, Cali
1990 Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá
Galería Garcés Velásquez, Bogotá
**COLECCIONES**
Museo de Arte Moderno, Bogotá
Museo de Arte Moderno, Cartagena
Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.
Vive y trabaja en Cali.



ALICIA BARNEY

**Trabajo agresivo**

*Alicia Barney, Nueva York (Foto Anita Saghbazarian)*

**Entusiasmo...e ignorancia**



MARIA EVELIA MARMOLEJO

**Arte Proceso de María Evelia Marmolejo, Plazoleta del C.A.M., Cali, octubre 18 de 1981.**

Hace varias semanas María Evelia Marmolejo, realizó un evento en la plazoleta del Centro Administrativo Municipal que no fue registrado por los medios masivos de comunicación, pese a que tenía ingredientes necesarios como para llamar la atención de lo sensacionalista, como la violencia y la sangre, presentes en su significativo planteamiento.



JORGE ACERO

**Jorge Acero Liaschevsky**

Medellín, 1968

**Estudios:**
Artes Plásticas, Instituto Departamental de Bellas Artes

**Exposiciones:**
1991 VII Salón de Artistas, Sociedad de Mejoras Públicas, Cali.
1992 Seleccionado al V Salón Regional, Cali
1992 Nuevos Artistas del Valle, Banco de la República, Cali

JORGE ACERO

Medellín, 1968

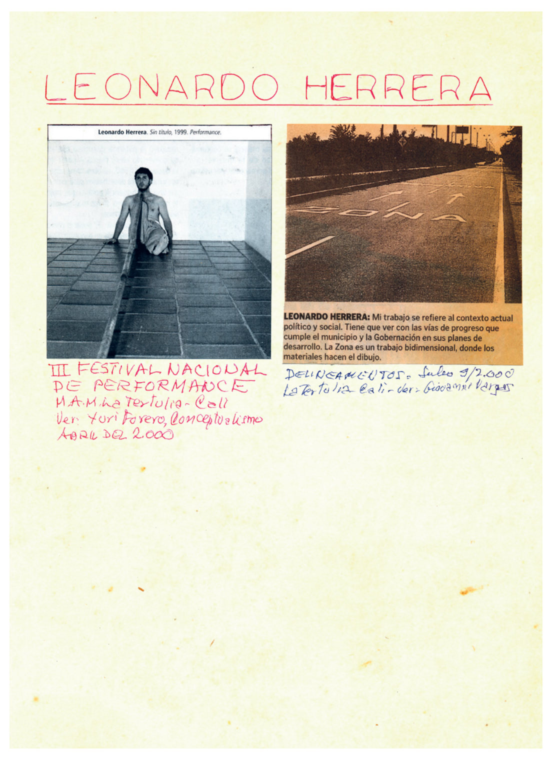
ESTUDIOS - 1989 - 1994
Artes Visuales. **Instituto Departamental de Bellas Artes.** Santiago de Cali
EXPOSICIONES COLECTIVAS - 1994
I Salón Regional Nuevos Nombres. **Salón Ciudades Confederadas.** Santiago de Cali. IV Bienal de Arte de Bogotá. **Museo de Arte Moderno Bogotá.** Santafé de Bogotá. Vertientes. **Biblioteca Pública Piloto, Gabriel Turbay.** Bucaramanga. **Exposición Itinerante.** Siete Nuevos Artistas de Cali, Señalamiento. **Cámara de Comercio de Cali.** Santiago de Cali. 1992. V Salón Regional. **Cámara de Comercio de Cali.** Santiago de Cali. Nuevos Artistas del Valle del Cauca. **Banco de la República.** Santiago de Cali.
EXPOSICIONES INDIVIDUALES - 1993
Premio Henri Matisse, Alianza Colombo Francesa. **Sala Henri Matisse.** Santafé de Bogotá.
MENCIONES - 1994
Tercer Puesto. I Salón Regional Nuevos Nombres. **Salón Ciudades Confederadas.** Santiago de Cali.
COLECCIONES - 1994. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Santafé de Bogotá.

JORGE ACERO
–septiembre 1995–

**JORGE ACERO**
Medellín, 1968
**ESTUDIOS:**
1989-95 Artes plásticas, Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali.
**EXPOSICIONES COLECTIVAS**
1992 V Salones Regionales, Cámara de Comercio, Cali - Nuevos Artistas del Valle del Cauca, Banco de la República, Cali * 1994 I Salón Regional Nuevos Nombres. Salón Ciudades Confederadas, Cali - Vertientes, Museo de Arte Moderno, Bucaramanga - Siete Nuevos Artistas de Cali, Banco de la República, Cali - Señalamiento, Cámara de Comercio de Cali - IV Bienal de Arte, Museo de Arte Moderno de Santafé de Bogotá * 1993 V Salones Regionales, Cámara de Comercio de Cali * 1995 VII Salones Regionales, Museo Rayo, Roldanillo Vertientes, Biblioteca Mario Carvajal, Universidad del Valle, Cali - Señales, Galería El Museo, Cali - "El nombre de las cosas", Nuevos Nombres, Biblioteca Luis Angel Arango, Santafé de Bogotá - ¿Con qué Objeto? Galería Jenni Vilá, Cali * 1996 Imaginario, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali.
**MENCIONES**
Premio: I Salon Regional Nuevos Nombres - Mención: VII Salones Regionales, Roldanillo.

NUEVOS ARTISTAS DEL VALLE
BANCO DE LA REPUBLICA
DICIEMBRE - 1992
OBRA DE JORGE ACERO →

NEWS PAPER - 1992
Yeso, óleo y crayón
19×96×25 cm. –



LEONARDO HERRERA

**Leonardo Herrera**. *Sin título*, 1999. *Performance.*

**LEONARDO HERRERA:** Mi trabajo se refiere al contexto actual político y social. Tiene que ver con las vías de progreso que cumple el municipio y la Gobernación en sus planes de desarrollo. La Zona es un trabajo bidimensional, donde los materiales hacen el dibujo.

III FESTIVAL NACIONAL DE PERFORMANCE
M.A.M. La Tertulia - Cali
Ver: Yuri Forero, Conceptualismo
ABRIL DEL 2.000



DORIS SALCEDO

**DORIS SALCEDO**

**Bogotá (Colombia), 1958.**

**ESTUDIOS**

1984-1982 Maestría en Escultura. New York University, EUA.
1980-1976 Maestría en Bellas Artes. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

**EXPOSICIONES INDIVIDUALES**

1992 Shedhalle, Zürich, Suiza.
1990 *Doris Salcedo*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá.
1985 *Nuevos nombres*, Casa de la Moneda, Bogotá.

**PRINCIPALES EXPOSICIONES COLECTIVAS**

1992 *Ante América*, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá.
*Plus Ultra*, Pabellón de Andalucía, Exposición Universal de Sevilla, España.
*The Absent Body*, Institute of Contemporary Art, Boston.
1991 *Nuevas adquisiciones*, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá.
*El bodegón*, Galería La Oficina, Medellín, Colombia.
1990 *Nuevos nombres. Seguimiento*, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá.
1989 XXXII Salón Anual de Artistas Colombianos, Centro de Convenciones, Cartagena, Colombia.
Concurso Nacional de Arte, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.
*Hierro*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá.
1988 Selección del XXXI Salón Nacional, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá.
I Salón Nuevas Tendencias, Galería Ventana, Cali, Colombia.
1987 XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos, Antiguo Aeropuerto Olaya Herrera, Medellín, Colombia.
Exposición de maestros, Escuela de Bellas Artes, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Bogotá.

**PREMIOS**

1990 Beca de creación artística "Francisco de Paula Santander", Instituto Colombiano de Cultura/ICETEX, Bogotá.
1989 Concurso Nacional de Arte, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia. Mención de honor.
1988 I Salón Nuevas Tendencias, Galería Ventana, Cali, Colombia. Declarada fuera de concurso.
1987 XXXI Salón Anual de Artistas Colombianos, Antiguo Aeropuerto Olaya Herrera, Medellín, Colombia. Primer premio.

**COLECCIONES**

Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá.
Museum of Fine Arts, Boston.

ANTE AMÉRICA
BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO
BANCO DE LA REPUBLICA -
BOGOTA - Oct. 27 a Dic. 20 de 1992
Ver más datos en José Bedia

OBRAS EXPUESTAS POR →

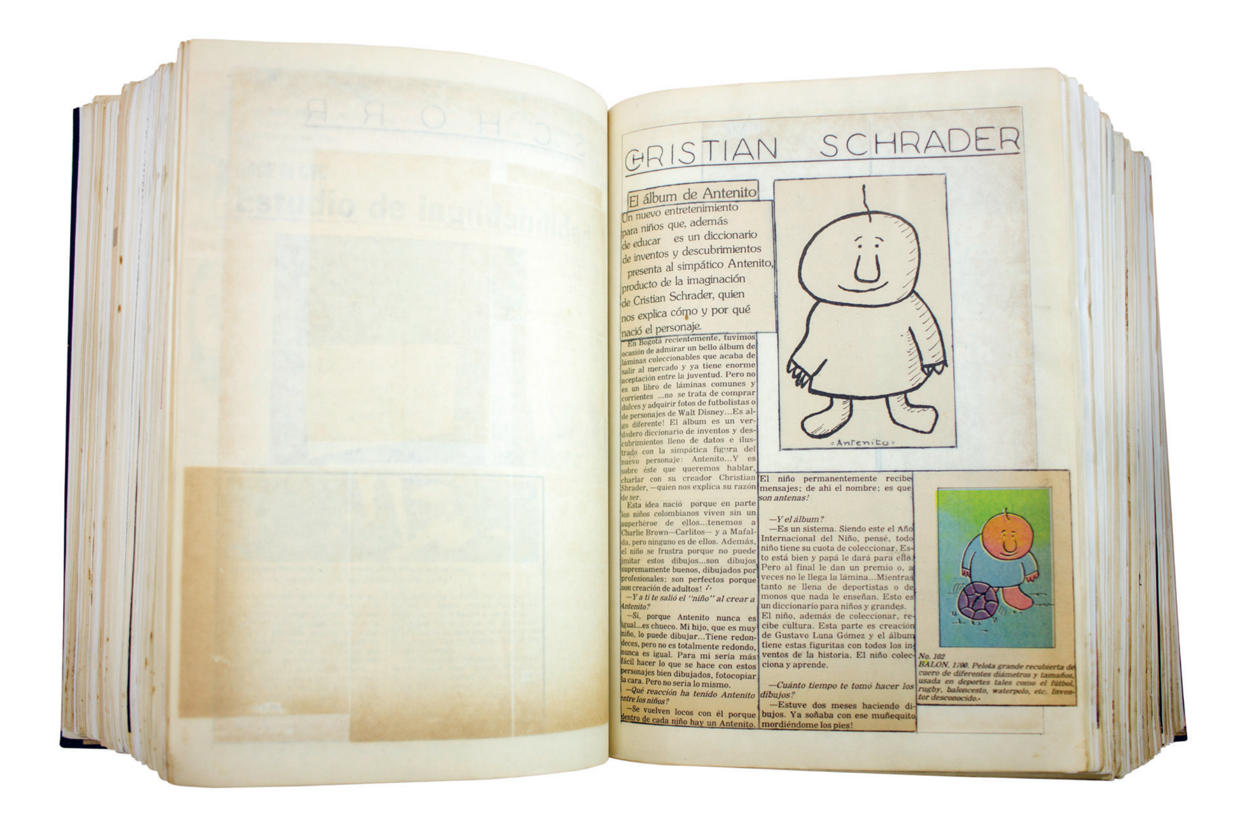
**DORIS SALCEDO**

Atrabiliarios, 1991-1992.
Técnica mixta, instalación (fibra animal, zapatos, hilo), 1500x400x60 cms. aprox.
Cortesía de la artista.
Sin título, 1989-1992.
Técnica mixta, instalación (madera, concreto, acero).
Cortesía de la artista.

Finalmente, la categoría más específica de la jerarquía de contenidos de todos los volúmenes del primer grupo es la de *artista*. Cada subcategoría está formada por capítulos sobre artistas ordenados alfabéticamente según los apellidos. Estos capítulos se inician con una página que lleva un encabezado con el nombre, luego uno o varios retratos del artista, y textos e imágenes que introducen al lector a su vida y obra. A pesar de que la mayoría de textos son extraídos de distintas fuentes impresas y están pegados sobre las hojas a la manera de un *collage*, se mantiene cierto orden cronológico en la presentación del material a lo largo del capítulo.

En el segundo grupo de tomos (tomo 45 a 125), la organización de los documentos resulta más flexible, menos jerarquizada, que en el grupo anterior. En este caso, la categoría general corresponde a disciplinas o medios (fotografía, arquitectura, escultura, etc.) y a la noción de "no clasificados". De la categoría general no se desprenden subcategorías, sino que se incorporan directamente expedientes de distintos autores, incluso artículos que tratan sobre diversos temas referentes al ámbito del arte. La sencillez en la jerarquización de contenidos también se expresa en el diseño de las portadillas, pues son más simples en su composición, y carecen de recortes y cambios de tipografía. En este caso, la portadilla consiste en una frase que aparece en la mitad de la página o que la atraviesa de forma diagonal.





CHRISTIAN SCHRADER

El álbum de Antenito

Un nuevo entretenimiento para niños que, además de educar es un diccionario de inventos y descubrimientos presenta al simpático Antenito, producto de la imaginación de Cristian Schrader, quien nos explica cómo y por qué nació el personaje.

En Bogotá recientemente, tuvimos ocasión de admirar un bello álbum de láminas coleccionables que acaba de salir al mercado y ya tiene enorme aceptación entre la juventud. Pero no es un libro de láminas comunes y corrientes ...no se trata de comprar dulces y adquirir fotos de futbolistas o de personajes de Walt Disney...Es algo diferente! El álbum es un verdadero diccionario de inventos y descubrimientos lleno de datos e ilustrado con la simpática figura del nuevo personaje: Antenito...Y es sobre éste que queremos hablar, charlar con su creador Christian Shrader, —quien nos explica su razón de ser.

Esta idea nació porque en parte los niños colombianos viven sin un superhéroe de ellos...tenemos a Charlie Brown—Carlitos— y a Mafalda, pero ninguno es de ellos. Además, el niño se frustra porque no puede imitar estos dibujos...son dibujos supremamente buenos, dibujados por profesionales; son perfectos porque son creación de adultos!

*—Y a tí te salió el "niño" al crear a Antenito?*

—Sí, porque Antenito nunca es igual...es chueco. Mi hijo, que es muy niño, lo puede dibujar...Tiene redondeces, pero no es totalmente redondo, nunca es igual. Para mí sería más fácil hacer lo que se hace con estos personajes bien dibujados, fotocopiar la cara. Pero no sería lo mismo.

*—Qué reacción ha tenido Antenito entre los niños?*

—Se vuelven locos con él porque dentro de cada niño hay un Antenito. El niño permanentemente recibe mensajes; de ahí el nombre; es que *son antenas!*

*—Y el álbum?*

—Es un sistema. Siendo este el Año Internacional del Niño, pensé, todo niño tiene su cuota de coleccionar. Esto está bien y papá le dará para ello. Pero al final le dan un premio o, a veces no le llega la lámina...Mientras tanto se llena de deportistas o de monos que nada le enseñan. Esto es un diccionario para niños y grandes. El niño, además de coleccionar, recibe cultura. Esta parte es creación de Gustavo Luna Gómez y el álbum tiene estas figuritas con todos los inventos de la historia. El niño colecciona y aprende.

*—Cuánto tiempo te tomó hacer los dibujos?*

—Estuve dos meses haciendo dibujos. Ya soñaba con ese muñequito mordiéndome los pies!



*No. 102*
*BALON. 1700. Pelota grande recubierta de cuero de diferentes diámetros y tamaños, usada en deportes tales como el fútbol, rugby, baloncesto, waterpolo, etc. Inventor desconocido.-*

Este grupo es el que contiene mayor cantidad de capítulos de artistas, pues incluye personas dedicadas a la pintura, la arquitectura, la fotografía, labores manuales de diversa índole, y también caricaturistas, diseñadores, ilustradores y actores. Las portadillas de los capítulos se alejan de la forma biográfica que dominaba en el grupo anterior, pues se restringe a enunciar el currículo del artista, es decir, a hablar de su formación y de su participación en exposiciones.




Los cinco últimos tomos del archivo de Tulio Emiro Sandoval corresponden a "Misceláneas". Tal y como su nombre lo sugiere, se trata de un grupo con documentación de diversa índole que carece de una tipología de clasificación que establezca una jerarquía clara de contenidos. Allí encontramos artículos, recortes de revistas dedicadas al arte, columnas periódicas, avisos publicitarios, imágenes de arte de diferentes periodos y hasta fotografías y datos biográficos de actores, caricaturistas y modelos de pasarela. Los contenidos son muy variados, escritos en diferentes idiomas y recopilados de manera espontánea.

En resumen, se puede decir que el archivo de Tulio Emiro Sandoval inicia con una organización de contenidos que se basa en períodos histórico-artísticos, luego se transforma en un compendio de capítulos de artistas ordenados cronológicamente, para convertirse —en sus últimos tomos— en un conglomerado espontáneo de documentos. Gracias a ello, el archivo involucra un rico acervo sobre artistas colombianos que es posible rastrear en los tomos 20 a 129; especialmente, entre los tomos 20 y 99, y bajo subcategorías como "Abstracto", "Orfismo", "Sincronismo", "Suprematismo", "Raionismo", "Conceptualismo" y "Pintores no clasificados", entre otras.

Con este corto recorrido, podemos considerar que Tulio Emiro Sandoval acomodaba el material sobre artistas colombianos a conceptos ya consolidados en la historia de las vanguardias artísticas europeas que conoció a través del ejercicio de recopilación de libros y revistas sobre arte. A pesar de que esta operación clasificatoria resulta muy problemática por su imprecisión conceptual e historiográfica, este archivo contiene valiosa documentación para aproximarse a los protagonistas de la escena artística local y nacional de los últimos 40 años.

# Arte, memoria y archivo
## lo nomológico y lo anarchivístico en el archivo de Tulio Emiro Sandoval

CARLOS ANDRÉS MÉNDEZ SANDOVAL

### Archivo y posthistoria

A partir de la segunda mitad del siglo XX se consolida la noción de posthistoria. El prefijo post se refiere a la idea de que una historia unitaria y global se ha hecho inviable[1]. El supuesto devenir multicultural de las democracias contemporáneas y el fin del colonialismo que representaron acontecimientos como, por ejemplo, la caída del muro de Berlín, el fin del Apartheid y la recuperación de la democracia en los países latinoamericanos durante la década de 1990, trajeron consigo cambios políticos emblemáticos que plantearon un reto importante para la construcción de la memoria de una humanidad que vive interconectada.

1 Para ampliar ver: Gianni Vattimo, (1987). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

En este contexto, la reflexión sobre la memoria y el archivo adquiere relevancia hoy día en el ámbito de las ciencias humanas y sociales en general. Esta reflexión gira en torno a la absorción del hombre contemporáneo en la inmediatez y su consecuente ruptura radical con el pasado. Interrogarse por la memoria en la actualidad implica, entonces, abrirse a una multiplicidad de relatos particulares y localizados antes que generales y determinantes. En efecto, la multiplicidad de perspectivas históricas y el carácter retórico e ideológico de las narrativas que cuentan el discurrir de los acontecimientos hacen inoperable la idea de que exista una esencia de ese gran proceso de los asuntos humanos denominado Historia.

Estas preocupaciones también se han abierto un espacio significativo en el campo de las artes plásticas y visuales a nivel global. A partir de la década de 1990, el archivo se ha convertido en un catalizador de inquietudes teóricas e investigativas, a la vez que ha devenido plataforma de exposición de posturas y reflexiones de índole política a lo largo y ancho del planeta. Los artistas plásticos se han valido de los componentes, estructuras y temáticas presentes en archivos estatales, fotográficos y personales para configurar representaciones artísticas. Se trata de un intento consciente de establecer una mediación simbólica y cultural para la comprensión de los modos de representación de una memoria que se articula en virtud de dispositivos institucionales y discursivos que producen ciertas formas de subjetividad (Sekula, 1986: 07).

Es en este contexto que se ha enfocado la atención en el archivo de Tulio Emiro Sandoval. Dicho archivo ya había sido objeto de estudio para algunos artistas plásticos, en este caso, para el colectivo de artistas Helena

Producciones, quienes lo incluyeron como parte de la curaduría del XI Salón Regional de Artistas en el año 2004[2]. En correspondencia con las cuestiones previamente enunciadas, el eje central de dicha curaduría fue la pregunta por la historia: el colectivo Helena Producciones recorrió los departamentos del Cauca, Valle y Nariño en busca de obras que manifestaran nuevas formas de asumir la historia del país. Historias locales, parciales y perspectivas asociadas con grupos étnicos habitualmente excluidos, fueron algunos de los hallazgos del grupo de investigación curatorial.

En lo que se refiere al lugar que ocupó el archivo del doctor Sandoval en el XI Salón Regional, vale la pena indicar que los curadores ubicaron la obra en la categoría *Arte sobre arte*. Esta categorización mostraba de manera explícita el valor que la curaduría halló en el archivo. Es bastante probable que además de la factura estética y del tema que trata el archivo, al colectivo Helena Producciones le haya interesado el hecho de que esta obra fuese concebida por un hombre que no desempeñó jamás un rol de historiador ni de crítico de arte en el panorama cultural de la ciudad de Cali. No obstante, en el archivo se encuentra una perspectiva muy personal de la historia y del acontecer universal de las artes plásticas y visuales. En concordancia con el objeto de la curaduría del XI Salón Regional, podría afirmarse que Tulio Emiro Sandoval construía una perspectiva *amateur* de la historia del arte universal diferente de la historia narrada por los expertos historiadores y críticos de arte.

En este artículo, entonces, el interés por el archivo Tulio Emiro Sandoval radica precisamente en esto: en revisar el tránsito entre una forma convencional de archivar de la mano de un discurso histórico único (Historia del Arte Universal) y la forma “posthistórica” de un archivo en la que las categorías universales del arte se relativizan, es decir, se hacen plurales y heterogéneas. Para lograr este objetivo, se concentrará la atención en los tomos 10 y 126 del archivo de Tulio Emiro Sandoval dedicados al arte moderno.

En las páginas que siguen se hará, en primera instancia, una reflexión sobre el archivo como concepto e institución, partiendo de algunos postulados filosóficos expuestos por Jacques Derrida en su obra *Mal de archivo*. En un segundo momento, se tomarán las nociones de principio nomológico y pulsión anarchivística de Derrida para plantear un acercamiento al archivo de Tulio Emiro Sandoval dedicado a la clasificación y al comentario de los movimientos del arte moderno. Desde este punto de vista, se plantea la tesis de que Tulio Emiro Sandoval construyó su archivo en virtud de dos operaciones de clasificación: la primera, que podría denominarse fase receptiva-acumulativa, en la que él se da a la labor de recoger la información más relevante —en este caso, sobre el arte moderno— para categorizarla histórica y temáticamente (lo nomológico). En la segunda fase, el autor empieza a dialogar desde lo que ocurre en el presente en materia de arte con esas categorías académicas asimiladas con anterioridad (lo anarchivístico).

2 Los ejes que orientaron la investigación curatorial del XI Salón Regional de Artistas se encuentran en: http://helenaproducciones.org/regional_arte_sobre_arte.php. Página consultada el día 15 de agosto de 2016.

## La autoridad del archivo

Vale la pena indicar por lo menos tres dimensiones fundamentales indicadas por Derrida y que deben servir como orientación metodológica en el

abordaje de cualquier tipo de archivo. En primer lugar, los modos en que se tratan los archivos, sus soportes técnicos, los órdenes clasificatorios y la posibilidad de interpretación de la información que contienen. La segunda es la cuestión de la autoridad, el principio arcóntico que define quién está autorizado para acceder a él y qué tipos de relaciones se tejen entre las distintas huellas dispuestas al interior del archivo. Y, tercero, la cuestión de la alteridad al interior del archivo, la aparición de lo nuevo, de aquello que, en lugar de corroborar el orden de lo dicho y de lo acontecido, se encarga de generar nuevas formas de lectura y escritura de la realidad instituida como primigenia por el archivo.

En unas líneas de la conferencia *Mal de archivo*, Derrida afirma:

> El sentido de archivo, su solo sentido, le viene del arkheîon griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban. (1997:10).

Como lo enuncia Derrida, un saber adecuado sobre el archivo debe partir de una compleja relación que expresa el poder efectivo que funda los archivos: se trata de la relación entre el *lugar* (el soporte de inscripción y la localización o el domicilio) y la *ley* (la autoridad que representan los arcontes, portadores –en el sentido estricto de la palabra– y a un mismo tiempo intérpretes de la ley). Asimismo esta relación entre el lugar físico o soporte de inscripción y la autoridad de aquellos que interpretan la ley, viene de la mano con el *poder de consignación*, el cual se encarga de reunir, organizar y sistematizar las partes que componen el todo que un archivo siempre está en camino de llegar a ser.

Este dispositivo arcóntico que es el archivo pone de manifiesto una clara oposición entre el acto consciente e intencional de recordar (*anamnesis)* y el soporte material, externo, en el que se consignan las impresiones, palabras y discursos (*hypómnena*). En efecto, el archivo es un dispositivo *hyponmnémico,* una especie de prótesis exterior a la memoria en la que se consigna precisamente la ley que ordena y distribuye el sentido de lo dicho, de lo visto y de lo acontecido.

De esta afirmación se deduce, entonces, que el archivo posee una función de conservación. El archivo implica, en este sentido, una violencia conservadora:

> (...) pues todo archivo es, a la vez, instituyente y conservador. Revolucionario y conservador. Archivo eco-nómico en este doble sentido: guarda y pone en reserva, ahorra, más de un modo no natural, es decir, haciendo la ley o haciendo respetar la ley. Lo llamábamos hace poco archivo nomológico. (Derrida, 1997, p.15).

Sin embargo, la entraña misma del archivo está atravesada por una contradicción. Así como existe una potencia nomológica, conservadora, el archivo está habitado por la imposibilidad de conservar el pasado, por un poder anarchivístico, que Derrida nombra con el rótulo *mal de archivo* y que corresponde a lo que Freud denomina *pulsión de muerte.* En esta noción, Derrida encuentra la existencia de un impulso incontrolable que empuja las impresiones reunidas en el dispositivo del archivo al olvido, incluso a la desaparición:

> (...) como la pulsión de muerte es también, según las palabras del mismo Freud, una pulsión de agresión y de destrucción, ella no solo empuja al olvido, a la amnesia, a la destrucción de la memoria, (...) sino que manda así mismo la borradura radical, la erradicación definitiva del dispositivo documental o monumental (archivo). (1997, p. 18).

Se afirmaba unas líneas más arriba que el archivo, de manera análoga a la mente, es un dispositivo de escritura en el que convergen y son ordenadas —a partir de un conjunto de leyes— ciertas impresiones, documentos, percepciones y acontecimientos fundacionales. El principio nomológico del gesto archivístico es fundacional: inaugura una verdad, un conjunto de documentos que resultan fundamentales en la configuración de la identidad tanto del sujeto como de una comunidad. De allí la importancia de los archivistas, conservadores de lo esencial. Pero si además del principio nomológico hay un principio anarchivístico, una voluntad irreprimible de negar lo instituido, de borrar los orígenes y poner en cuestión el fundamento, entonces el archivo es al mismo tiempo conservador y revolucionario, promulga la identidad pero introduce la alteridad. Este principio anarchivístico no es otra cosa que la aparición de lo nuevo en la actualidad que se encarga de negar lo instituido en el pasado como verdadero (nuevas impresiones, ideas, conceptos, documentos y acontecimientos).

## **El tomo 10:** la ley y el orden de la clasificación del arte moderno en el archivo de Tulio Emiro Sandoval

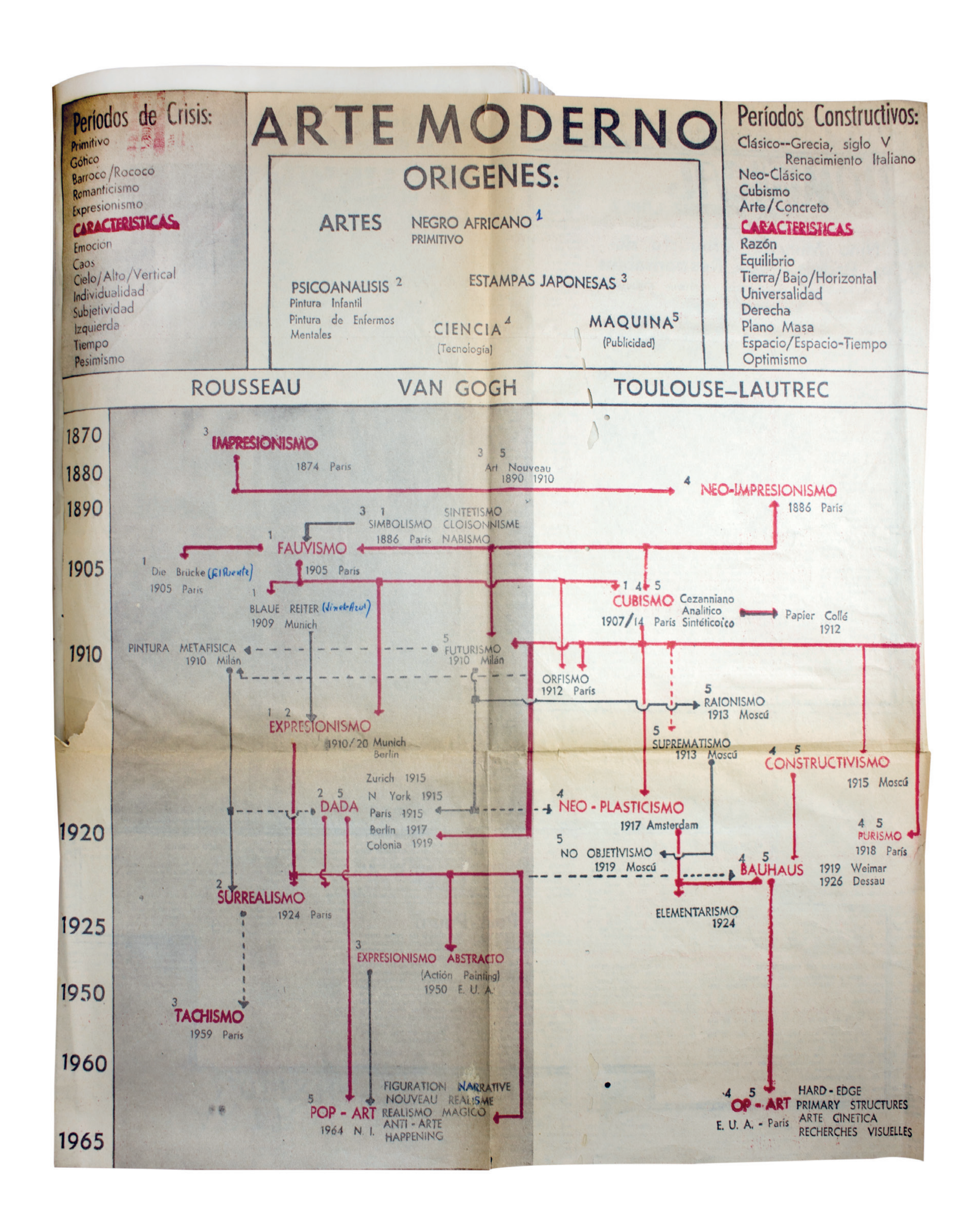
El arconte, como afirmaba Derrida, es el guardián de los orígenes de las cosas y los sucesos, el administrador de la ley que funda un cierto orden. En el tomo 10 del archivo, Tulio Emiro Sandoval ha dejado una pista acerca de la *ley* que él, en apariencia interesado en aprender sobre cuestiones de artes plásticas y visuales, ha decidido seguir en su ruta de formación autodidacta: un cuadro sinóptico del crítico de arte brasileño Frederico Morais[3], extraído de una revista o periódico.

Para el caso del archivo de Tulio Emiro Sandoval, el gráfico de Morais se convierte en el esqueleto categorial e histórico, a través del cual el doctor Sandoval llevará a cabo su labor de recolección y clasificación. Este cuadro sinóptico tiene tres características: es objetivo, histórico y plantea una línea de tiempo en que se ubica a los artistas y movimientos del arte moderno. La perspectiva crítica-interpretativa de Morais se manifiesta en la definición de dos tipos de periodo: el periodo de crisis y el periodo constructivo. Los periodos de crisis son todos aquellos en que no existe un canon que guíe a la creación artística en general y, por tanto, permite la emergencia de expresiones subjetivas y caóticas que se expresan en la obra (gótico, romanticismo y expresionismo, entre otros). Por su parte, los períodos constructivos son aquellos en que encontramos un arte universal, objetivo, fundado en los principios rígidos y eternos de la composición (alto Renacimiento, cubismo y neoplasticismo, entre otros).

A la luz de la interpretación de Morais, nuestro archivista crea un índice temporal de los movimientos artísticos más relevantes de la época, definiendo

3 Frederico Morais, nace en Belo Horizonte en el año de 1936. Es un crítico de arte que tuvo una gran importancia durante la década de 1970 en Brasil, sobre todo para el arte de la vanguardia brasilera. Extraído de https://artebrasileirautfpr.wordpress.com/2012/12/08/frederico-morais-critico-e-criador/, jueves 14 de julio de 2016.

FIGURA 1. Mapa conceptual del arte moderno realizado por Frederico Morais, tomo 10.



Períodos de Crisis:
Primitivo
Gótico
Barroco/Rococó
Romanticismo
Expresionismo
CARACTERISTICAS
Emoción
Caos
Cielo/Alto/Vertical
Individualidad
Subjetividad
Izquierda
Tiempo
Pesimismo
ARTE MODERNO
ORIGENES:
ARTES
NEGRO AFRICANO 1
PRIMITIVO
PSICOANALISIS 2
Pintura Infantil
Pintura de Enfermos Mentales
ESTAMPAS JAPONESAS 3
CIENCIA 4
(Tecnología)
MAQUINA 5
(Publicidad)
Períodos Constructivos:
Clásico--Grecia, siglo V
Renacimiento Italiano
Neo-Clásico
Cubismo
Arte/Concreto
CARACTERISTICAS
Razón
Equilibrio
Tierra/Bajo/Horizontal
Universalidad
Derecha
Plano Masa
Espacio/Espacio-Tiempo
Optimismo
ROUSSEAU
VAN GOGH
TOULOUSE-LAUTREC
1870
1880
1890
1905
1910
1920
1925
1950
1960
1965
3 IMPRESIONISMO
1874 Paris
3 5
Art Nouveau
1890 1910
4 NEO-IMPRESIONISMO
1886 Paris
3 1
SIMBOLISMO
1886 Paris
SINTETISMO
CLOISONNISME
NABISMO
1 FAUVISMO
1905 Paris
1 Die Brücke (El Puente)
1905 Paris
1 BLAUE REITER (Jinete Azul)
1909 Munich
1 4 5
CUBISMO
1907/14 París
Cezanniano
Analítico
Sintético
Papier Collé
1912
PINTURA METAFISICA
1910 Milán
5 FUTURISMO
1910 Milán
ORFISMO
1912 París
5 RAIONISMO
1913 Moscú
1 2 EXPRESIONISMO
1910/20 Munich
Berlin
5 SUPREMATISMO
1913 Moscú
4 5 CONSTRUCTIVISMO
1915 Moscú
2 5 DADA
Zurich 1915
N York 1915
Paris 1915
Berlin 1917
Colonia 1919
4 NEO - PLASTICISMO
1917 Amsterdam
5 NO OBJETIVISMO
1919 Moscú
4 5 PURISMO
1918 París
4 5 BAUHAUS
1919 Weimar
1926 Dessau
2 SURREALISMO
1924 Paris
ELEMENTARISMO
1924
3 EXPRESIONISMO ABSTRACTO
(Action Painting)
1950 E. U. A.
3 TACHISMO
1959 Paris
5 POP - ART
1964 N. I.
FIGURATION NARRATIVE
NOUVEAU REALISME
REALISMO MAGICO
ANTI - ARTE
HAPPENING
4 5 OP - ART
E. U. A. - Paris
HARD - EDGE
PRIMARY STRUCTURES
ARTE CINETICA
RECHERCHES VISUELLES

posteriormente en cada capítulo sus apuestas estéticas, los artistas inscritos en sus filas y algunas de sus obras y exposiciones más importantes.

En este sentido, se puede afirmar que la labor de clasificación de Tulio Emiro Sandoval es deductiva, toda vez que parte de nociones generales de épocas y movimientos para cobijar allí a los artistas y sus obras, pero a la vez es analítica, en la medida en que busca desmenuzar con el mayor

INDICE DE TITULOS

Macchiaioli (Italia y España)......................1.850
Impresionismo (Escuela de Barbizón y demás países)..1.874
Neo-Impresionismo (Puntillismo o Divisionismo).....1.886
Simbolismo (Escuela de Pont-Aven, Cloissonismo,
Neo-Tradicionalismo, Sintetismo y Nabis)1.886
Art Nouveau (Modernismo, Jugendstil, Liberty o Floreale, Ceska Seze, Sezession, Modern Style)..1.890
Primitivismo (Pint. Folklórica o "Naive" o Ingenua).1.903
Fauvismo..........................................1.905
Die Brücke (El Puente)............................1.905
Cubismo (Pintores, Escultores y Literatos).........1.907
Blaue Reiter (Jinete Azul)........................1.909
Post-Impresionismo (y Luminismo)..................1.910
Expresionismo (Pintores, arquitectos, literato y Muralismo)....1.910
Futurismo (Literato, Pintores y Arquitecto).........1.910
Pintura Metafísica................................1.910
Arte Abstracto....................................1.910
Orfismo (y Sincronismo)...........................1.912
Papier Collée.....................................1.912
Vorticismo (Pintores y Literato)..................1.912
Raionismo.........................................1.913
Suprematismo (Pintores y Literato)................1.913
Escuela de París..................................1.915
Dadaísmo (Pintores y Literatos)...................1.915
Constructivismo...................................1.915
Neo-Plasticismo ("De Stijl")(Pintores, Escultor y Arquitecto)...1.917
Purismo...........................................1.918
No-Objetivismo....................................1.919
Bauhaus...........................................1.919
Surrealismo (Literato y Pintores).................1.924
Elementarismo.....................................1.924
Concretismo.......................................1.930
Informalismo (Grupo Cobra, EXPRESIONISMO ABSTRACTO,
PINTURA DE ACCION, PINTURA GESTUAL Y SIGNICA,
PINTURA POLIMATERICA y NEO-DADA)..............1.950
TACHISMO......................................1.959
Arte Generativo...................................1.959
"Otra FIGURACION".................................1.963
OP-ART (Arte óptico, Hard-Edge, Primary Structures,
Arte cinético y Recherches visuelles)......1.964
POP-ART (Figuración narrativa, Nouveau realisme,
Realismo mágico, Anti-arte y Happening)....1.964
Escultores NO CLASIFICADOS
Arquitectos NO CLASIFICADOS
Pintores NO CLASIFICADOS
MISCELANEA DE ARTE

FIGURA 2. Fotografía del tomo 10 correspondiente al índice de títulos y movimientos del arte moderno desarrollados por Tulio Emiro Sandoval en su archivo.

FIGURA 3. Reseña del Fauvismo tomo 14

F A U V I S M O

(1. 9 0 5)

FAUVISMO

Exaltación del color puro. Como lo dice su nombre —fauve— salvaje—, la escuela tiene algo de salvaje, de primitivo. Vlaminck, el "fauve patético", decía: "el saber mata el instinto. Mi esfuerzo es volver a los instintos que duermen en lo profundo del subconsciente". Derain complementaba: "los colores llegarán a ser para nosotros cartuchos de dinamita". Ambos hicieron un fauvismo vitalista, salvaje, primitivo. Pero en el movimiento también hay calma, como en Matisse, para quien el cuadro era color y composición. "Mi sueño es un arte lleno de equilibrio, de pureza, de reposo, sin temas inquietantes y que reclamen la atención; un arte que traiga alivio al trabajador intelectual, tanto como al artista; que sea para él un calmante espiritual, que acaricie suavemente su alma y que lo tranquilice, después de las fatigas del día y de las inquietudes de su trabajo". Con Matisse el cuadro es pura vibración cromática, el color adquiere autonomía, el rojo es rojo y no más el color de la manzana. No hay "chiaroscuro". La pintura se vuelve plana, el espacio es revelado por el color.

Matisse dominó, junto con Picasso, la primera mitad de este siglo, el mundo del arte, tanto por la importancia de su obra como por el prestigio de su personalidad. Fue el más grande representante del movimiento. Aceptó la herencia de la generación que le había precedido y le dio nueva vida. Sus compañeros de grupo, y él mismo, se adueñaron de la técnica impresionista, la ampliaron "ensanchando sus pinceladas de color a la escala del fresco".

La gran importancia del Fauvismo residió en el empuje feroz de sus animadores para liquidar lo que quedaba de sentimentalismo romántico en la pintura, creando formas que no respondían más al conocimiento empírico o racional, sino a una especie de adivinación o intuición de la realidad, externamente inmóvil y cambiante.

El Fauvismo por ser expresión de alegría, placer sensual en el color y simplicidad decorativa, puede considerarse una actitud mental que siempre renacerá en algunos pintores de cada generación.

El grupo Fauvista incluyó pintores como André Derain, Maurice Vlaminick, Dufy, Albert Marquet y O. Friesz

A V E R Y (M I L T O N) (E. U. A.)
B R A Q U E (G E O R G E S) (Francia)
B R U C E (P A T R I C K H E N R Y) (E. U. A.)
C A M O I N (C H A R L E S)
C H A B A U D (A U G U S T E) (Francia)
D E R A I N (A N D R E) (Francia) (Esc. de Chatou)
D U F Y (R A O U L) (Francia)
E C H E V A R R I A (J U A N D E) (España)
E S C U E L A D E C H A T O U
F R I E S Z (O T H O N) (Francia) (ACHILLE EMILE OTHON FRIESZ) (nombre completo)
G A U G U I N (P A U L) (Francia)
H E R B I N (A U G U S T E) (Francia)
I T U R R I N O (F R A N C I S C O) (España)
K U P K A (F R A N T I S E K) (Checoslovaquia)
L E B A S Q U E

detalle posible las obras de algunos de los artistas más representativos que pertenecieron a dichos movimientos y épocas.

Podría afirmarse que este método deductivo-analítico es el principio del camino de aprendizaje autodidáctico del doctor Sandoval, el cual le permitirá entrar en contacto con las nociones académicas dominantes en torno al arte moderno, incrementando así tanto las páginas de sus tomos como su arsenal cognitivo y conceptual sobre el tema de referencia.[4] Además, en tanto arconte, Tulio Emiro Sandoval conserva en las páginas de su archivo una cierta perspectiva histórica y teórica en torno al arte moderno. No resultaría

4 Los artistas vinculados a los diversos movimientos del arte moderno ocupan 34 tomos, desde el 10 hasta el 44

descabellado afirmar, por consiguiente, que en el tomo 10 el doctor Sandoval opera bajo el principio nomológico esbozado por Derrida, es decir, como guardián de una cierta comprensión de los fenómenos artísticos y culturales propios de la modernidad europea y de la influencia de estos (por lo menos en cuestiones de movimientos artísticos) tanto en los Estados Unidos como en América Latina.

## El tomo 126 y la emergencia de lo anarchivístico

El archivista Tulio Emiro Sandoval titula el tomo 126 *Miscelánea*. Este tomo está en su mayoría dedicado a exponer reseñas de museos en todo el mundo, al mismo tiempo que aparecen artículos sobre la historia del mal gusto (*kitsch*), la moda y el póster. A simple vista, los temas desarrollados en estos libros resultan inconexos y disímiles, si se los compara con los desarrollados en el tomo 10. Ahora bien, ¿significa esto que nos encontramos aquí ante un gesto imposible de ubicar y relacionar con el conjunto del archivo? De manera más concisa, ¿puede establecerse algún vínculo entre lo que desarrolla el doctor Sandoval en estos tomos y lo que ha realizado previamente, en particular en aquellos dedicados al arte moderno?

En realidad, la inconexión y la heterogeneidad de temas y materias son apenas aparentes. Al inicio del tomo 126 aparece una breve recensión sobre el concepto *academia* (esta palabra ha sido escrita con puño y letra del doctor Sandoval). Lo que llama la atención de este texto es que presenta un alegato en favor del arte académico: la idea según la cual debe haber un progreso en el arte y la convicción de que el arte es una labor intelectual acorde con la




FIGURA 4. Miscelánea I, título dado por Tulio Emiro Sandoval al tomo 126.

FIGURA 5. Detalle del tomo 126, recensión titulada Academia.

# ACADEMIA

Academia, académico, academismo (o academicismo) son palabras que significan "malo" en las conversaciones de la comunidad artística, peores aun que "lindo" o "decorativo" o inclusive "sentimental". Son casi tan sucias como cualquier polisílaba puede significarlo. Ellas no se refieren a unas categorías como "neo-clásico" o "cubista", que son rótulos para cuerpos de material específico, más o menos áreas en las que algo indefinido ha ocurrido, en cualquier época, en cualquier lugar. No es desusado oir llamar académica a alguna escultura helenística tardía o a cierto tipo de pintura moderna; pareciera que los brujos puedan ser tan académicos como los profesores de dibujo anatómico.

Cuando las palabras se vuelven tan tremendamente pesadas, su carga peyorativa puede manchar las cualidades de las artes que denotan. Y cuando esto sucede, se vuelve necesario neutralizar el slogan para examinar desapasionadamente lo que hay debajo (o por lo menos abogar en favor y no en contra; después de todo, cuesta trabajo librarse de décadas de negación).

Es una de las responsabilidades del historiador de arte, y de los críticos, presentar a una obra o a un estilo, libres de retórica distorsionadora y de estereotipos, para dejarlo aparecer como es y como se buscó que fuera.

Los académicos del siglo XIX son popularmente menospreciados como eclécticos, seguidores ciegos del pasado, alcahuetes de las más ridículas demandas de una clase media advenediza; como muros de piedras, bloqueaban la vía hacia el futuro.

El mito tiene algo de cierto hasta donde llega, lo que no es nada profundo. Ignora en su interpretación de blanco y negro todos los matices e inter-relaciones de la época. El arte no es un combate; no tiene perdedores; la "pila de deshechos de la historia" está llena de obras maestras que admirarán nuestros nietos. Es un hecho que académicos como Carolus-Duran y Gérome tenían más en común con Manet, desde el punto de vista de Manet, que con Gauguin, por ejemplo. Casi todos los grandes modernos aprendieron en las escuelas de la academia (los alumnos de Gérome van de Eakins a Léger) y la mayoría de ellos aceptaban los fundamentos que les habían enseñado. El tardío "Bañistas" de Cézanne tiene poco sentido a no ser que se vea en su contexto de pintura épica de Salón; los interminables dibujos con modelo de Degas están en una tradición académica que se extiende de él mismo a Ingres y Le Brun hasta los Carracci; Van Gogh fue un ferviente admirador de los ilustradores de Punch. Proust, que tenía un ojo de águila para el arte y los artistas, basó su Elstir más en Helleu que en Monet. Una de las últimas pinturas de Gauguin en los mares del sur es la versión de una ninfeta de Puvis de Chavannes que pudo haber saltado de un marco dorado Napoleón III. Las odaliscas de Matisse se relacionan con los desnudos académicos y el Guernica de Picasso con la "máquina" académica.

Es tiempo, como anota Thérése Burollet, de considerar "Academia" como un adietivo descriptivo idéntico a "Barroco" o "Clásico" y no como una calumnia. Para descubrir lo que significa debemos comenzar con las connotaciones aceptadas y tratar de refinarlas.

Lo académico implica una adoración del pasado. Pero todo artista ha sentido amor por sus ancestros: Matisse por Cézanne, Cézanne por Rubens, Rubens por Miguelángel y Miguelángel por el Maestro del Torso de Velvedere. El arte viene del arte y los artistas han sido siempre adoradores de héroes desde que el héroe fue inventado. Es más, fueron los artistas y los poetas quienes inventaron al héroe.

El arte académico, sin embargo, tiene una aproximación particular con el pasado; tiende a organizar la historia en ordenadas líneas rectas. Otra acusación a la academia se base en su insistencia en una estética doctrinaria y sistemática, pero esto también ha caracterizado a muchas otras tendencias. Sin pensarlo, uno puede citar a Piero della Francesca, Alberto, Poussin y Mondrian como artistas no académicos que estuvieron empeñados en elaborar sistemas filosóficos y técnicos, y podría agregar a Seurat, Kandinsky y, a su manera excéntrica, a William Blake.

La academia está construída en la doctrina pero en una doctrina de una naturaleza especial, metafísica, que, como veremos, implica el concepto del progreso en busca de la perfección. Finalmente, la academia es frecuentemente confundida con imitación, derivación y con las artes de los discípulos. Pero casi todo maestro, académico o no, ha tenido una continuación. Considérense los montones de puntillistas y cubistas menores, a los excelentes y ahora tremendamente olvidados artistas de escuela alrededor de El Greco y Poussin. La cuestión de la influencia (y de la malentendida influencia) se aplica a todos los estilos del arte. En este punto de nuestro intento de clarificación, una breve cronología de la academia se hace neecsaria.

La palabra misma, por supuesto, se deriva del sitio cerca a la Acrópolis donde Platón y sus amigos se reunieron para hablar de filosofía. Estos fueron los originales Jardines de Academos y los hombres que caminaron bajo sus árboles fueron conocidos como la Academia de Platón. Cuando la palabra fue revivida en la Florencia renacentista por los neo-platónicos en el círculo de Pico della Mirandola y la corte de Medici, se enarboló como un estandarte espléndido que proclamaba el moderno espíritu humanista de investigación científica y erudita. La Academia Florentina fue como la de Platón: un grupo de colegas que se reunía para discutir intereses mutuos. Y no solamente abogaron por las metas del nuevo conocimiento sino que estuvieron en contra de los laberintos autoritarios de la escolástica que seguía la sociedad completamente cerrada de la Edad Media. Esta dirección anti-gremial, anti-artesanal, anti-medieval, se convirtió en la política de la cademia por cuatro siglos, cambiándose a veces para establecer dogmas cuya rigidez y exageración pueden entenderse solamente cuando se considera la enérgica oposición que ejercían los gremios.

Las primeras academias artísticas (como la misteriosa a que se refiere Leonardo en dos de sus grabados) eran, como las de los humanistas, recopilaciones de atisbos que permitían discurrir sobre temas de interés común. Pero las nuevas ideas del renacimiento en las artes resultaron controvertidas y tuvieron que ser apoyadas agresivamente, lo que condujo inevitablemente al magisterio a aquellos que las promovían. Es por esto que las escuelas que comenzaron en el siglo XVI y se multiplicaron en el XVII en Italia, Francia y la Europa Central, se llamaron a sí mismas "academias", como un signo de la modernidad de sus propósitos y de su oposición a las regulaciones engorrosas, el aprendizaje y las prácticas monopolísticas de los gremios (por ejemplo, el gremio de Maestros promovió las viejas leyes contra la importación de arte foráneo y quizo retener sus franquicias como los únicos artistas de arte en cada ciudad; siempre, desde los días de William Morris, ha sido costumbre sentimentalizar al artesano abnegado y su honrada jornada de trabajo, mientras se olvida que si se le hubiera dejado imponerse, el arte del renacimiento hubiera sido estrangulado al nacer).

En los siglos XVII y XVIII, como la señala Nikolaus Pevsner en su excelente historia de las academias de arte, las nuevas instituciones se desarrollaron en armonía con la creciente centralización de los estados nacionales europeos. El príncipe mercantilista que quería estimular la manufactura de productos expor-

búsqueda de la verdad; además, el postulado de que la educación en artes debe tener un orden especial en el que los estudiantes se inician con las ideas más abstractas —como la perspectiva y la proporción—, para avanzar después hacia el dibujo, la pintura y el tallado, son algunos de los términos en que se plantea la supervivencia del academicismo en el arte moderno. Por otro lado, desde este punto de vista, el rol del artista es tan importante como el del médico o el ingeniero. Como se afirma en la recensión: "(…) el artista ya no era más un jornalero medieval cumpliendo órdenes para patronos públicos o privados sino un hombre liberado en busca de la verdad".

Estas ideas dejan algo en claro: la imagen del artista que se esboza aquí es la de cierto artista moderno. Esta alusión a lo moderno en el arte, a los modos de ser y de hacer del artista son una constante en el archivo. Sin embargo, a lo largo del tomo 126, el doctor Sandoval pareciera tener un diálogo crítico implícito con esta categoría, registrando, al mismo tiempo, la emergencia de una serie de transformaciones que marcarán una clara ruptura con esa idea de artista moderno acentuada por el academicismo.

En el tomo 126 hay un artículo de revista escrito por Álvaro Burgos Palacios (1979), titulado *Vallas de cine*. En él, el autor hace una apología de "esos hombres que pintan ese descomunal aviso de cine (…) y pueden hacerle un Obregón para su sala *como lo quiera*". De una manera irónica, entonces, Tulio Emiro Sandoval registra la emergencia de nuevos medios de expresión (cartel publicitario de cine) en los que hombres no necesaria-

FIGURA 6. **Fotografía del tomo 126 correspondiente al artículo 'Vallas de cine' de Álvaro Burgos Palacios**



VALLAS DE CINE = 1979 =

VALLAS DE CINE

Una técnica que nació en las cuevas de Altamira y que hoy sirve a las oscuras grutas donde se adora el cine. En la prehistoria anunciaban mamuts, toros, ciervos, renos... Hoy exaltan a Raquel Welch, Sofía Loren, Ornella Mutti, Catherine Deneuve...

Por Alvaro Burgos Palacios

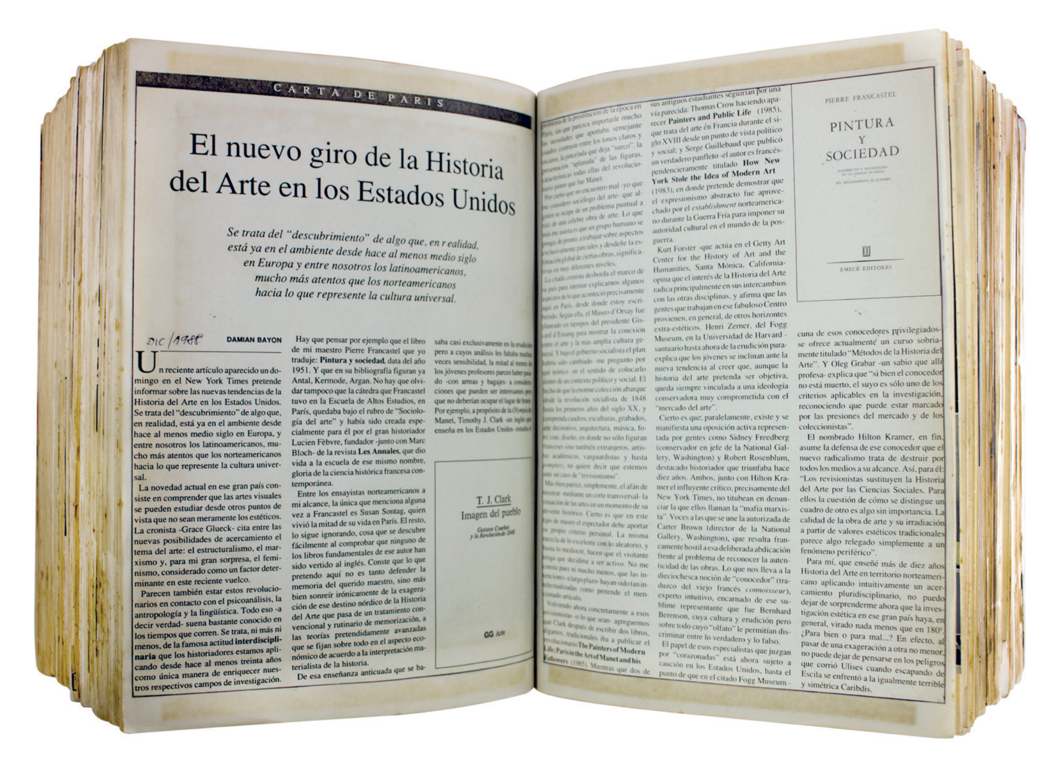
Los señores que pintan ese descomunal aviso de cine, también se ofrecen para hacerle un "Obregón" para su sala. Con la diferencia de que el Obregón pintado por Obregón y firmado por Obregón vale trescientas mil veces más que el "Obregón" pintado por los señores de los avisos del Teatro Lux de Bogotá. Y como en la práctica la sutilísima diferencia no será sino para tres dueños de galerías, unos profesores de Historia del Arte y algún periodista enterado, su Obregón para la sala tiene menos problemas si se lo pintan ("como lo quiera") los señores artistas que trabajan ese antiguo y bello oficio.

Desde cuando en Lascaux, Addaura, Levanzo, Sakkara o Altamira, el hombre prehistórico decidió pintar sobre las paredes, no ha cesado en la especie humana esa inquietud por crear imágenes, por repetirlas, fijarlas o conservar las cosas como las ha visto.

Todavía hoy, como hace milenios, sigue pintando ese rostro humano, este cuerpo, aquel paisaje. Pero la división del trabajo ha hecho que haya dos clases de pintores: los de brocha gorda y los de pincel. Con una clase intermedia: los de ambos, brocha y pincel. O sea los que en las grandes ciudades combinan las dos sabidurías pictóricas.

Puede pensarse que los primeros dibujantes de vallas se dieron en la prehistoria anunciando mamuts, toros, ciervos o renos. Los aborígenes que pintaron de misteriosa geometría las tumbas hipogeas de Tierradentro en América, son sus antecedentes. O los decoradores con escenas sociales de las gigantes paredes de Cnosos en Creta, siglo X a.C. O los narradores de guerras que contaron las hazañas de Trajano en el arco de su nombre donde aparecen ya las mayúsculas. (En inglés se llaman, por algo, Capitales). O los mosaiquistas bizantinos del primer cristianismo. O los fresquistas del Renacimiento que hicieron grandes vallas bi-

Fotos de Rodrigo Moncada



CARTA DE PARIS

# El nuevo giro de la Historia del Arte en los Estados Unidos

*Se trata del "descubrimiento" de algo que, en r ealidad, está ya en el ambiente desde hace al menos medio siglo en Europa y entre nosotros los latinoamericanos, mucho más atentos que los norteamericanos hacia lo que represente la cultura universal.*

DIC/1988

DAMIAN BAYON

Un reciente artículo aparecido un domingo en el New York Times pretende informar sobre las nuevas tendencias de la Historia del Arte en los Estados Unidos. Se trata del "descubrimiento" de algo que, en realidad, está ya en el ambiente desde hace al menos medio siglo en Europa, y entre nosotros los latinoamericanos, mucho más atentos que los norteamericanos hacia lo que represente la cultura universal.

La novedad actual en ese gran país consiste en comprender que las artes visuales se pueden estudiar desde otros puntos de vista que no sean meramente los estéticos. La cronista -Grace Glueck- cita entre las nuevas posibilidades de acercamiento el tema del arte: el estructuralismo, el marxismo y, para mi gran sorpresa, el feminismo, considerado como un factor determinante en este reciente vuelco.

Parecen también estar estos revolucionarios en contacto con el psicoanálisis, la antropología y la lingüística. Todo eso -a decir verdad- suena bastante conocido en los tiempos que corren. Se trata, ni más ni menos, de la famosa actitud **interdisciplinaria** que los historiadores estamos aplicando desde hace al menos treinta años como única manera de enriquecer nuestros respectivos campos de investigación.

Hay que pensar por ejemplo que el libro de mi maestro Pierre Francastel que yo traduje: **Pintura y sociedad**, data del año 1951. Y que en su bibliografía figuran ya Antal, Kermode, Argan. No hay que olvidar tampoco que la cátedra que Francastel tuvo en la Escuela de Altos Estudios, en París, quedaba bajo el rubro de "Sociología del arte" y había sido creada especialmente para él por el gran historiador Lucien Fèbvre, fundador -junto con Marc Bloch- de la revista **Les Annales**, que dio vida a la escuela de ese mismo nombre, gloria de la ciencia histórica francesa contemporánea.

Entre los ensayistas norteamericanos a mi alcance, la única que menciona alguna vez a Francastel es Susan Sontag, quien vivió la mitad de su vida en París. El resto, lo sigue ignorando, cosa que se descubre fácilmente al comprobar que ninguno de los libros fundamentales de ese autor han sido vertido al inglés. Conste que lo que pretendo aquí no es tanto defender la memoria del querido maestro, sino más bien sonreír irónicamente de la exageración de ese destino nórdico de la Historia del Arte que pasa de un tratamiento convencional y rutinario de memorización, a las teorías pretendidamente avanzadas que se fijan sobre todo en el aspecto económico de acuerdo a la interpretación materialista de la historia.

De esa enseñanza anticuada que se basaba casi exclusivamente en la erudición pero a cuyos análisis les faltaba muchas veces sensibilidad, la mitad al menos de los jóvenes profesores parcen haber pasado -con armas y bagajes- a consideraciones que pueden ser interesantes pero que no deberían ocupar el lugar de honor. Por ejemplo, a propósito de la *Olympia* de Manet, Timothy J. Clark -un inglés que enseña en los Estados Unidos- estudia el problema de la prostitución de la época en París, sin que parezca importarle mucho las novedades que aportaba semejante cuadro: contraste entre los tonos claros y oscuros, la pincelada que deja "surco", la presentación "aplanada" de las figuras, características todas ellas del revolucionario pintor que fue Manet.

T. J. Clark
Imagen del pueblo
*Gustave Courbet y la Revolución de 1848*
GG Arte

Por cierto que no encuentro mal -yo que me considero sociólogo del arte- que alguien se ocupe de un problema puntual a raíz de una célebre obra de arte. Lo que más me asusta es que un grupo humano se ponga, de pronto, a trabajar sobre aspectos exclusivamente parciales y desdeñe la estimación global de ciertas obras, significativas en muy diferentes niveles.

La citada cronista desborda el marco de su país para intentar explicarnos algunos aspectos de lo que aconteció precisamente aquí en París, desde donde estoy escribiendo. Según ella, el Museo d'Orsay fue planeado en tiempos del presidente Giscard d'Estaing para mostrar la conexión entre el arte y la más amplia cultura general. Y bajo el gobierno socialista el plan habría sido cambiado -me pregunto por qué teórico- en el sentido de colocarlo dentro de un contexto político y social. El hecho de que la enorme colección abarque desde la revolución socialista de 1848 hasta los primeros años del siglo XX, y comprenda cuadros, esculturas, grabados, arte decorativo, arquitectura, música, foto, cine, diseño, en donde no sólo figuran franceses sino también extranjeros, artistas académicos, vanguardistas y hasta pompiers, no quiere decir que estemos ante un caso de "revisionismo".

Más bien parece, simplemente, el afán de mostrar -mediante un corte transversal- la situación de las artes en un momento de su devenir histórico. Cierto es que en este tipo de museo el espectador debe aportar su propio criterio personal. La misma mezcla de lo excelente con lo aleatorio, y hasta lo mediocre, hacen que el visitante tenga que decidirse a ser activo. No me consta pues ni mucho menos, que las intenciones -a largo plazo- hayan sido tan intelectualizadas como pretende el mencionado artículo.

Volviendo ahora concretamente a esos revisionistas -o lo que sean- agreguemos que Clark después de escribir dos libros, digamos, tradicionales iba a publicar el revolucionario **The Painters of Modern Life; Paris in the Art of Manet and his Followers** (1985). Mientras que dos de sus antiguos estudiantes seguirían por una vía parecida: Thomas Crow haciendo aparecer **Painters and Public Life** (1985), que trata del arte én Francia durante el siglo XVIII desde un punto de vista político y social; y Serge Guillebaud que publicó un verdadero panfleto -el autor es francés- pendencieramente titulado **How New York Stole the Idea of Modern Art** (1983), en donde pretende demostrar que el expresionismo abstracto fue aprovechado por el *establishment* norteamericano durante la Guerra Fría para imponer su autoridad cultural en el mundo de la posguerra.

Kurt Forster -que actúa en el Getty Art Center for the History of Art and the Humanities, Santa Mónica, California- opina que el interés de la Historia del Arte radica principalmente en sus intercambios con las otras disciplinas, y afirma que las gentes que trabajan en ese fabuloso Centro provienen, en general, de otros horizontes extra-estéticos. Henri Zerner, del Fogg Museum, en la Universidad de Harvard -santuario hasta ahora de la erudición pura- explica que los jóvenes se inclinan ante la nueva tendencia al creer que, aunque la historia del arte pretenda ser objetiva, queda siempre vinculada a una ideología conservadora muy comprometida con el "mercado del arte".

Cierto es que, paralelamente, existe y se manifiesta una oposición activa representada por gentes como Sidney Freedberg (conservador en jefe de la National Gallery, Washington) y Robert Rosenblum, destacado historiador que triunfaba hace diez años. Ambos, junto con Hilton Kramer el influyente crítico, precisamente del New York Times, no titubean en denunciar la que ellos llaman la "mafia marxista". Voces a las que se une la autorizada de Carter Brown (director de la National Gallery, Washington), que resulta francamente hostil a esa deliberada abdicación frente al problema de reconocer la autenticidad de las obras. Lo que nos lleva a la dieciochesca noción de "conocedor" (traduzco del viejo francés *connoisseur*), experto intuitivo, encarnado de ese sublime representante que fue Bernhard Berenson, cuya cultura y erudición pero sobre todo cuyo "olfato" le permitían discriminar entre lo verdadero y lo falso.

El papel de esos especialistas que juzgan por "corazonadas" está ahora sujeto a caución en los Estados Unidos, hasta el punto de que en el citado Fogg Museum -cuna de esos conocedores privilegiados- se ofrece actualmente un curso sobriamente titulado "Métodos de la Historia del Arte". Y Oleg Grabar -un sabio que allí profesa- explica que "si bien el conocedor no está muerto, el suyo es sólo uno de los criterios aplicables en la investigación, reconociendo que puede estar marcado por las presiones del mercado y de los coleccionistas".

PIERRE FRANCASTEL
PINTURA Y SOCIEDAD
EMECÉ EDITORES

El nombrado Hilton Kramer, en fin, asume la defensa de ese conocedor que el nuevo radicalismo trata de destruir por todos los medios a su alcance. Así, para él: "Los revisionistas sustituyen la Historia del Arte por las Ciencias Sociales. Para ellos la cuestión de cómo se distingue un cuadro de otro es algo sin importancia. La calidad de la obra de arte y su irradiación a partir de valores estéticos tradicionales parece algo relegado simplemente a un fenómeno periférico".

Para mí, que enseñé más de diez años Historia del Arte en territorio norteamericano aplicando intuitivamente un acercamiento pluridisciplinario, no puedo dejar de sorprenderme ahora que la investigación estética en ese gran país haya, en general, virado nada menos que en 180°. ¿Para bien o para mal...? En efecto, al pasar de una exageración a otra no menor, no puede dejar de pensarse en los peligros que corrió Ulises cuando escapando de Escila se enfrentó a la igualmente terrible y simétrica Caribdis.

FIGURA 7. Fotografía del tomo 126 correspondiente al artículo 'El nuevo giro de la historia del arte en Estados Unidos' de Damián Bayón.

mente formados como artistas en las academias o escuelas, llevan a cabo una labor importante que quizá también merezca la pena ser denominada arte. Al parecer, el siglo XX se distancia poco a poco de ese arte clásico que se exponía tan bien en la pintura y la escultura. Gradualmente el grabado, el cómic y el cartel publicitario empezarán su andadura, legítima o no, por los senderos de los medios de expresión en las artes visuales.

Por otra parte en una de sus páginas, el doctor Sandoval recortó y pegó completo un artículo titulado *El nuevo giro de la historia del arte en Estados Unidos* (1988) de Damián Bayón. El valor de este documento del crítico e historiador argentino está en el hecho de que pone en evidencia la incorporación de metodologías y conceptos extraestéticos para el estudio del arte, como por ejemplo el estructuralismo, el marxismo y la etnografía, entre otros.

Vale la pena resaltar el modo en que el texto de Bayón dialoga, de manera indirecta pero consistente, con la recensión que inaugura el tomo 126 y que Tulio Emiro tituló *Academia*. En efecto, en esta recensión, para el academicismo la maestría en el arte se alcanza a través de un arduo ejercicio que consistiría en "dibujar las partes del cuerpo, haciendo un estudio detallado de la mano, el pie, la boca y la anatomía, antes de enfrentar la figura humana completa". Esta maestría alcanzada y vertida en la obra (pintura, dibujo o escultura) es el objeto de reflexión del crítico de arte clásico: éste, con un ojo acostumbrado a percibir la simetría, el equilibrio y la belleza, tendría la obligación de transmitir a través de la palabra el valor estético de la obra.

No obstante, a la luz del texto de Bayón aparecen otros matices. Lo importante del texto es el giro de la crítica y la historia del arte que registra, a

la par que la emergencia de una concepción interdisciplinar de la práctica artística que ha hecho carrera hasta nuestros días. Es allí, en ese cruce de miradas a distancia entre los documentos que pueblan la miscelánea del doctor Sandoval, donde pueden hallarse elementos de valor para pensar el pasado a la luz del presente.

Es importante señalar la manera como, a través de algunos de los artículos seleccionados por Tulio Emiro Sandoval, empieza a hacerse evidente una lectura crítica respecto de los *ismos* que formaron las filas del arte moderno. Ya sea que se relativice el valor de la pintura y de la formación académica para el ejercicio del arte —valorando en cierta medida la creación de carteles publicitarios realizados por pintores de brocha gorda— o que se empiece a cuestionar la idea de que el arte es una labor intelectual orientada a la búsqueda de la Verdad y el esclarecimiento de la Realidad, dando paso gradualmente a las verdades y las realidades, lo cierto es que hay una relativización de las narrativas y de los criterios tradicionales que circunscribieron el campo del arte, por ejemplo, a la imitación de la naturaleza (mímesis) o a la representación predominante de lo bello. (Danto, 2005: 183)

A la luz del tomo 126 se puede evidenciar cómo para Tulio Emiro Sandoval hubo un cambio importante en la noción de lo que significa ser artista. Cada vez menos, el artista se percibe a sí mismo como gestor de una revolución o profeta. El artista, antes bien, deviene mediador en el seno de una comunidad que se ha reconocido pluralista y multicultural. En este nuevo compromiso social y político del arte, resulta evidente la manifestación de nuevas sensibilidades. Mujeres, homosexuales e inmigrantes, entre otros, hallan en los dispositivos artísticos medios de expresión ideales para sacar a la luz la historia de grupos sometidos históricamente a la exclusión y el oprobio moral. Por tal razón, temas como el cuerpo y la identidad —que son superficies de inscripción de las dinámicas de dominación y exclusión histórica y cultural— devienen relevantes a partir de dicha época en las reflexiones y problemas planteados en las artes plásticas y visuales.

En el tomo 126 se asiste entonces a la emergencia de lo anarchivístico, de la pulsión de muerte en el archivo del doctor Sandoval. Y es que este diálogo crítico opera a través de la recolección de evidencia sobre diversos temas (museos, obras, exposiciones, prácticas) que muestran para él la aparición de algo nuevo en el horizonte de las artes plásticas y visuales. La cercanía del arte con la publicidad y la aproximación a las artes plásticas y visuales a partir del marxismo, el feminismo y la etnografía, son síntomas del acontecer de algo novedoso.

En el gesto archivístico del doctor Tulio Emiro Sandoval coexisten, entonces, lo nomológico (unitario) y lo anarchivístico (alteridad). Aquellos trazos e impresiones que una cierta comprensión académica del acontecer del arte moderno ha dejado en nuestra vida cultural, le sirvieron a nuestro archivista para estructurar, como se revisaba en el tomo 10, el dispositivo a través del cual recolectó y categorizó la información sobre artistas, obras y exposiciones. Este procedimiento es limpio, objetivo, ceñido a las periodizaciones históricas que reposan en las enciclopedias del conocimiento universal. Por esta razón,

aquí no hay espacio para la construcción de juicios ni para el establecimiento de un diálogo crítico con aquello que se ha compendiado.

Desde un punto de vista cognoscitivo, se puede afirmar que nuestro archivista asume la posición de un aprendiz en los tomos en que compila el arte moderno. Pero un aprendiz que se instruye a sí mismo, que busca las fuentes que pueden resultarle útiles para acceder a un conocimiento sistemático de algunas cuestiones asociadas con el arte moderno. Es la asimilación juiciosa y rigurosa que hace el archivista de los referentes fundamentales de la tradición.

Pero este aprendizaje que suponemos autodidáctico, este descubrimiento personal de una serie de mensajes, discursos e imágenes que han sido emitidos desde el corazón mismo de ciertas tradiciones artísticas y estéticas, resultaría inútil si solo sirviera para crear un soporte físico en el cual acumular datos, nociones, discursos e imágenes. El archivo del doctor Sandoval permite interpretar las imágenes que se ubican página tras página, como si fuesen láminas que deben ser observadas en conjunto con los comentarios que las circundan.

Ahora bien, la índole autodidacta del archivo del doctor Sandoval, se complementa en el ejercicio de diálogo que el autor plantea en particular en el tomo 126. Allí, el archivista ha adquirido ya el conocimiento necesario para poner en relación a través de un diálogo implícito o explícito— posturas o nociones no del todo homologables. Sin embargo, este gesto posee una fisonomía especial. En efecto, Tulio Emiro Sandoval no elabora un discurso propio ni explícito sobre lo que sucede en cuestiones artísticas en su tiempo, ni mucho menos emite juicios en torno a lo acontecido en el pasado. Lo que plantea allí es una especie de entrecruzamiento de palabras y discursos de diversos autores y perspectivas que están pensando y registrando lo que sucede con las artes plásticas y visuales en el presente. Este cruce de palabras, cuyo ejemplo tipificamos en el diálogo entre Damián Bayón y la recensión sobre lo académico en el arte, hace posible identificar mutaciones históricas y culturales en el campo de las artes visuales.

Clasificar lo homogéneo y relacionar lo heterogéneo serían las dos operaciones conceptuales puestas en juego en la configuración de este archivo. Me atrevería a afirmar que, en el tomo 126, el doctor Sandoval ya no es solo un espectador receptivo a lo que sucede en el mundo del arte, sino que, a través de documentos escritos por expertos, él mismo empieza a vislumbrar ciertos cambios y cuestionar nociones preestablecidas.

## Conclusión

Este documento ha tenido la pretensión de mostrar la manera en que el modo de proceder de Tulio Emiro Sandoval recompone una narrativa tradicional sobre el arte moderno (tomo 10) para, en un ejercicio posterior, descomponerla o cuestionarla a partir de las evidencias arrojadas por el presente (tomo 126). Este ejercicio ha sido caracterizado con los conceptos derrideanos en torno a lo nomológico y lo anarchivístico. Lo nomológico refiere, en este documento, a una cierta relación con los criterios de enunciación y clasificación tradicionales de los períodos, movimientos y artistas

pertenecientes al arte moderno. Por su parte, lo anarchivístico apunta más bien al ejercicio de seleccionar y compendiar lo que acontecía en el campo del arte desde el punto de vista de la mera actualidad (en los ámbitos local, nacional e internacional).

Para nosotros ha resultado evidente la existencia de una relación dual entre la historia y el archivista. En una primera relación, Tulio Emiro Sandoval define su proyecto de archivo a la luz de las grandes cimas del arte universal: los artistas-hitos que marcaron una tendencia estética y las grandes obras que definieron la quintaesencia de los periodos históricos. En esta particular relación con la historia, la atención recae ante todo en el pasado, en lo acontecido); y suponemos que es a partir de allí que el archivista ha querido comprender lo que sucede en cuestiones de arte en la actualidad. No sería descabellado pensar, en este sentido, que Tulio Emiro Sandoval haya tenido, entre otros, el objetivo de introducir en los tomos dedicados a las vanguardias del siglo XX las creaciones de artistas que estaban produciendo obra entre 1970 y 2000 y que le sirvieron como insumo para seguir haciendo crecer las páginas y tomos de su obra. Esta perspectiva sobre la historia, que coincide con el principio nomológico, podría denominarse historia monumental.

Pero nuestro archivista también entabla un diálogo directo con el presente. Y es este diálogo el que introduce la anomia en el archivo, modificando tanto su fisonomía como los criterios de selección. El tomo 126 no posee índices analíticos ni temáticos; tampoco una estructura categorial explícita. Por el contrario, lo que hace es mostrar lo que acontece en los museos de arte moderno y contemporáneo, lo que se dice y se piensa de las nuevas tendencias y expresiones del arte y de la crítica de arte, entre otros. En este sentido, los tomos de la *Miscelánea* pierden el carácter explicativo que sí poseen los tomos dedicados al arte moderno, en los cuales resulta fundamental la comprensión objetiva de los períodos históricos, los movimientos, los artistas y las obras. Esta perspectiva, que busca mostrar los sucesos del presente antes que las cimas del pasado, podría denominarse una historia crítica. Su preocupación se centra sobre todo en lo que se piensa, se hace y se dice hoy. El pasado y sus cimas no tienen ya un valor en sí mismos ni hay unas leyes objetivas ni universales que rijan el discurrir de los procesos históricos y de las creaciones artísticas.

Queda claro para nosotros, entonces, que el ejercicio de recolección y clasificación llevado a cabo por el doctor Tulio Emiro Sandoval pone en evidencia la manera como las condiciones de existencia en una época posthistórica justifican la apelación al archivo como dispositivo de producción tanto de discursos como de imágenes. La recuperación de la memoria-archivo se resiste a caer en la visión unitaria, total, de la historia de los asuntos humanos y propone más bien una visión fragmentaria, parcial, de las cuestiones que aborda. Al mismo tiempo, la memoria-archivo se resiste a caer en la inercia celebratoria de un presente desvinculado del continuo temporal. Al reconstruir cierta perspectiva sobre el pasado, el trabajo con el archivo hace posible identificar y recrear las fuerzas que configuran el presente, a la vez que permite proyectar modos posibles de ser para el futuro.

## Referencias bibliográficas

Danto, Arthur. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

______________. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Freud, Sigmund. "Nota sobre la pizarra mágica". En: *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, Volumen XIX, 1925, pp 239-248.

Sekula, Alan. (1986). *The Body and the Archive.* October [En línea] Vol. 39 (Winter, 1986). http://myslide.es/documents/-el-cuerpo-y-el-archivo-sekula.html (Acceso: 15 de agosto de 2016).

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1987.

# Entre el todo y la parte
## Interacciones de 44 artistas en el espacio de circulación

JUAN FERNANDO CORREA CAICEDO

"As far as the laws of mathematics refer to reality, they are not certain; and as far as they are certain, they do not refer to reality." Albert Einstein

"All generalizations, with the possible exception of this one, are false." Kurt Gödel

En El Centro de Estudios de La sucursal.clo nos planteamos estudiar las dinámicas del campo de las artes plásticas y visuales en Cali durante el periodo comprendido entre 1980 y 2000, enfocándonos en primera instancia en la producción y circulación de las mismas. Es decir, en los artistas y creadores (productores) y en las instancias donde su producción se convierte en un acto público (eventos y espacios de exhibición). Desde esta perspectiva, obtener fuentes de información significativas de la actividad expositiva de la ciudad durante aquel período de tiempo, así como rastrear los agentes involucrados en la misma, suponía una revisión interminable de periódicos, revistas especializadas, archivos de galerías, museos, festivales de arte, críticos y artistas. Empero, la disponibilidad de archivos y documentos digitales con servicios de búsqueda de contenidos textuales que involucren la actividad artística en Cali brillan por su ausencia. El periódico *El País*, el medio de comunicación que hizo el mayor cubrimiento de eventos artísticos y culturales en la ciudad, solo dispone de material digitalizado en su página web a partir del 1 de enero de 2005.

De allí la pertinencia del archivo del médico caleño Tulio Emiro Sandoval (en adelante archivo TES) que está conformado por 130 tomos de 400 a 700 folios, cada uno de los cuales incluye centenares de recortes de periódicos, revistas, artículos especializados, fotografías, imágenes de obras, catálogos, programas de mano, postales y toda suerte de material impreso relacionado con la historia del arte occidental y la actividad artística en Cali y en Colombia.[1] Tulio Emiro Sandoval se dedicó a armar estos volúmenes desde finales de los años sesenta hasta 2004, año de su muerte, y en 2005 sus herederos los donaron a la Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Cada uno de sus folios fue diagramado y elaborado a mano con colbón, tijeras y varios cientos de Kilométricos.

El archivo TES es impresionante; no obstante, para valorarlo como fuente de información de la actividad artística local entre 1980 y 2000, era necesario

1 Este archivo fue propuesto en El Centro de Estudios por Leonardo Herrera. En entrevista realizada el 15 febrero de 2015, comentó al respecto: "En el año 2004 volví a trabajar con Helena Producciones, nos habíamos ganado el XI Salón Regional con un proyecto que proponía una revisión exhaustiva por toda la región pacífico de los artistas en sus entornos. Fue ahí que con Wilson fuimos a ver en la hemeroteca de la biblioteca un archivo reciente que había donado una mujer y su familia tras la muerte del esposo; lo que nos encontramos fue una revelación, pura literatura de catálogo, la magnitud de ese archivo es sin igual".




FIGURA 1. Detalle del sistema de encuadernación y del grosor de uno de los tomos del archivo de Tulio Emiro Sandoval.

construir instrumentos que ayudaran a mapear su estructura y contenidos, hacer una descripción de sus atributos y comprender su organización. Cuando el equipo de La sucursal.clo se acercó a él, el archivo TES carecía de cualquier tipo de sistematización de sus contenidos. Solamente las etiquetas y la numeración que habían sido puestas por el personal de la biblioteca le daban una especie de orden.[2]

Una de mis labores como investigador de El Centro de Estudios de La sucursal.clo consistió en diseñar herramientas que permitieran un manejo sistemático de los documentos de este archivo que facilitaran la realización de consultas y búsquedas tanto para La sucursal.clo como para futuros investigadores. En otras palabras, establecer los medios necesarios para su acceso y reproducción. Dicha labor se realizó bajo el supuesto de que los recortes de prensa, programas de mano y diversos documentos que se encuentran en el archivo TES servían como fuentes primarias para la identificación de agentes comprometidos en la producción y circulación de las prácticas artísticas en Cali en el transcurso de las décadas señaladas. Es decir, como fuentes de información sobre los artistas y colectivos activos en dicha época y sobre los eventos y espacios de exhibición en donde circulaba su trabajo.

**2** Desde La sucursal.clo se enviaron comunicaciones escritas a la biblioteca y se sostuvieron encuentros con algunos de sus funcionarios para indagar detalles relacionados con la donación y clasificación del material. Infortunadamente, no obtuvimos ningún documento, pero al menos aclaramos que la biblioteca había hecho un intento por catalogarlo.

**3** En un futuro, será pertinente desarrollar mecanismos de clasificación que alcancen a detallar el tipo de documentos que conforman este archivo, y en lo posible, la identificación de sus autores.

Por esta razón, los aspectos archivísticos y de ingeniería involucrados en la caracterización del archivo TES, así como el operativo de recolección de información sobre artistas y exhibiciones, fueron desarrollados desde una perspectiva teórica sintonizada con los aportes del campo de las humanidades digitales, en particular desde conceptos y métodos provenientes de la teoría de redes y la analítica visual, los cuales nos permiten acercarnos a la complejidad y simultaneidad de las posibles relaciones que se crean entre los protagonistas de la actividad artística con el propósito de hacernos una imagen que revele su carácter (inter)relacional.[4]

En 1994, el artista Mark Lombardi (1951-2000) realizó una serie de dibujos que llamó *Narrative Structures* (estructuras narrativas), los cuales buscaban explorar las interacciones entre las fuerzas políticas, sociales y económicas contemporáneas (Lucarelli, Fosco. (2012, agosto 22)). Al igual que el de Lombardi, existen otros trabajos que han realizado imágenes y visualizaciones que se inscriben en las reflexiones del campo de las humanidades digitales.[5] Todos estos proyectos buscan una síntesis visual de la complejidad de un campo como punto partida para el entendimiento de las dinámicas e interacciones que lo caracterizan. Para el caso de este trabajo, los medios y métodos para la construcción de las imágenes, a diferencia de los de Lombardi, se basan en el procesamiento algorítmico de datos sistematizados.

4 Para ampliar en los aportes y debates que han suscitado las humanidades digitales (un campo de conocimiento emergente), recomiendo revisar: Manovich, L. (2016, mayo 23), Uboldi, G., & Caviglia, G. (2015), Barabási, A.-L. (2009).

5 Algunos ejemplos de visualización que tratan con las relaciones entre agentes del campo de las artes: Grandjean, M. (2015, diciembre 23), MoMA | Inventing Abstraction | Connections. (2012) o Visualizing the World of Contemporary Art (2014, octubre 1).

## Exposiciones de arte, bases de datos y redes

En las exposiciones artísticas confluyen los esfuerzos de los agentes activos del campo del arte. Allí se reúnen obras, creadores, instituciones y organizaciones que patrocinan y financian las actividades; se materializa el trabajo de curadores y museógrafos, montajistas, diseñadores, editores, impresores; y se convierten en lugar de encuentro de personajes públicos, observadores ocasionales y frecuentes, críticos de arte, periodistas, medios de comunicación y turistas. Los espacios de exhibición son lugares de interacción social. Esta actividad ocurre de forma simultánea a lo largo y ancho de la geografía mundial. Las obras y artistas se mueven en estos circuitos de eventos que componen la totalidad del espacio de circulación.

Durante el año en el que participé en la investigación de La sucursal. clo, asistí a casi todas las exhibiciones de arte en Cali. El par de veces que viaje a Bogotá asistí a una inauguración o visite alguna de las exhibiciones artísticas de la programación cultural. Uno de los públicos más frecuente en los eventos artísticos son los mismos artistas, y en menor medida los críticos y los que hacen cubrimiento periodístico de eventos culturales. Al principio, como era de esperarse, yo era una persona desconocida en el mundo del arte, pero con el paso del tiempo y mi presencia regular en las exposiciones, me fui relacionando con muchos de ellos. Si esto me ocurrió participando como espectador, es fácil imaginar que cada exhibición construye vínculos entre los agentes del campo que participan de su creación y realización, y que con el tiempo y el trabajo articulado necesario para sacar adelante un espectáculo de esta naturaleza, se crea un tejido de relaciones entre todos

que influencia el desarrollo de la actividad del campo a la vez que funciona como representación de su estructura de poder, intereses y afinidades.

La red es un paradigma apropiado para capturar las relaciones entre elementos discretos y las interacciones que se producen entre ellos (Ortiz, S. (2015), Barabási, A-L. (2009)). En matemáticas, lo discreto se define en contraposición a lo continuo. Los objetos de estudio de la matemática discreta, como los números enteros o los grafos, no toman valores que cambian suavemente o continuamente, sino que toman valores distintos y separados entre sí.

La formalización matemática de la red es una estructura llamada *grafo*, que se compone de un conjunto de nodos o vértices, y un conjunto de enlaces o aristas que representan una relación entre un par de nodos. Para poder modelar las relaciones entre agentes del campo del arte, capturar características categóricas y espacio-temporales de las exhibiciones, fue clave incorporar estos aspectos teóricos en el diseño de la arquitectura y la captura de datos con el propósito de facilitar el procesamiento y el análisis de la dinámica de la actividad expositiva y la circulación de las prácticas artísticas.

El diseño para la recopilación y organización de los datos de interés se materializa con la consolidación de una base de datos. Una *base de datos*, en el sentido de las ciencias de la información y la computación, es una colección de datos organizados para ejecutar búsquedas y recuperación de información —ergo, es un archivo, una colección, materializada digitalmente y operada por computadoras—.[6] Para almacenar y acceder a la información es necesario definir su arquitectura; en ella se explicitan las operaciones, relaciones, el significado y tipo de las variables que la componen, e incluso se pueden definir los aspectos físicos de su implementación. Sin embargo, la base de datos no es solo un artefacto tecnológico para la gestión y procesamiento de datos. A pesar de exhibir una estructura aparentemente fija, la base de datos ofrece la posibilidad de hacer múltiples lecturas y reconfigurar o crear relaciones entre los atributos que la componen.

Cada nuevo usuario que la consulta funciona como una especie de filtro que da pie a una interpretación de la información recopilada. Lev Manovich, uno de los grandes teóricos de la relación entre cultura y computación, plantea que la base de datos ha generado una ruptura en nuestra cosmovisión. El mundo moderno se ha estructurado sobre narrativas lineales que plantean un mundo en progresión constante, regido por relaciones de causa y efecto. La era computacional, a través de la acumulación y manipulación no jerárquica de datos, nos plantea el mundo como una colección amplia y desestructurada de registros, textos, imágenes, audio, videos, etc. (Manovich, 1999).

En Colombia existen investigaciones que consolidaron bases de datos para aportar al estudio de la historiografía y dinámica de la actividad artística nacional. La más conocida e influyente es la *Historia del videoarte en Colombia* (Charalambos, 2009), en la cual se hace una compilación de artistas y eventos de las obras del videoarte en el país, narrada cronológicamente desde el año 1976 hasta 2000[7]. Otro trabajo que se asemeja a la temática de esta investigación es un proyecto contratado por el Museo La Tertulia para consolidar una base de datos y reconstruir algunos aspectos de las

6 Aquí entenderemos el archivo como “un sistema (semi)cerrado de información social materializado en cualquier tipo de soporte, configurado por dos factores esenciales —la naturaleza orgánica (estructura) y la naturaleza funcional (servicio / uso)— que se asocia con un tercero —la memoria— imbricado a los anteriores”. (Silva, 1998, p. 214); y a la colección como “la reunión de documentos como fruto del saber y de la voluntad creadora, y su función es informar. [...] puede ser el resultado de la alteración o destrucción de la relación natural y justa entre el todo y la parte, que motiva la transformación del fondo archivístico en una colección de piezas “importantes y valiosas” que sirven para unos fines determinados, pero no a la memoria total de una sociedad o de un individuo en sus aspectos más diversos” (López Gómez, 2004, p.5).

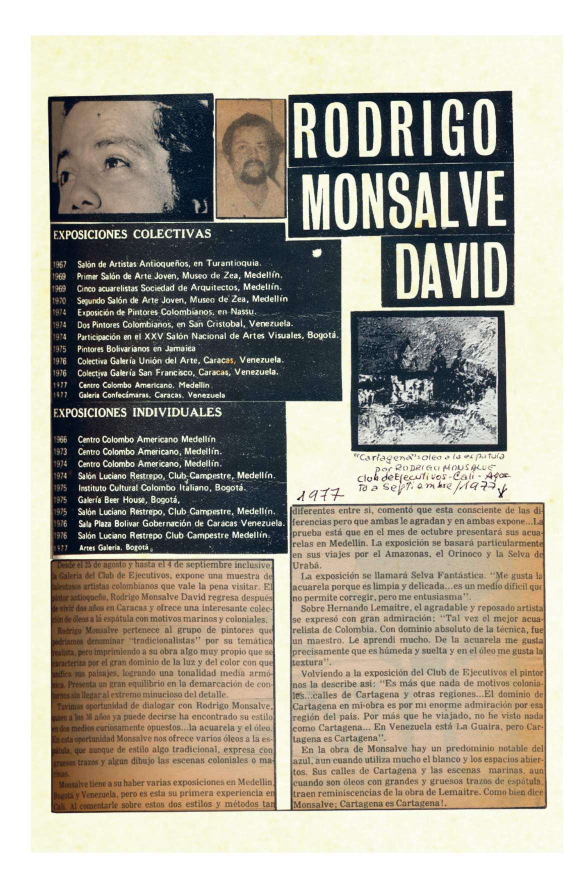
7 La interfaz construida para navegar la base de datos es una serie de vistas de los datos sobre los eventos, agrupados por décadas en orden de ocurrencia, y a los cuales se puede acceder por hipervínculos en el texto de la narrativa o a través de una línea de tiempo.

dinámicas de las exposiciones temporales del museo desde el año 1956, cuando fue fundado, y hasta 2006 (Aguilera Toro y Gómez García, 2007).

Este último trabajo, aunque cuenta con una base de datos capaz de expresar la relación entre artistas, curadores, patrocinadores y espacios del Museo La Tertulia, propone una reconstrucción cronológica y un análisis de los datos con base en estadísticas y tablas sobre aspectos categóricos y temporales de las exposiciones, pero no explora el carácter relacional de los datos ni adopta estrategias para su visualización. El trabajo de Aguilera y Gómez hace uso de una narrativa lineal intercalada con los resultados de los análisis de frecuencia de los datos.

## Captura de información

El archivo TES es un ejercicio de la memoria en el que se manifiesta una oposición al olvido, una clara intención de organizar y coleccionar referencias y evidencias sobre la actividad artística mediante el uso de una estructura que, vista a la luz de hoy, permite acceder y recuperar información —en forma de textos e imágenes— de tipo histórico, periodístico y biográfico. Cada uno de los 130 tomos que componen el archivo está conformado por expedientes, agrupados en categorías afines a la Historia universal del arte y ordenados alfabéticamente. En la figura 2 vemos algunos ejemplos de las páginas



RODRIGO MONSALVE DAVID

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1967 Salón de Artistas Antioqueños, en Turantioquia.
1969 Primer Salón de Arte Joven, Museo de Zea, Medellín.
1969 Cinco acuarelistas Sociedad de Arquitectos, Medellín.
1970 Segundo Salón de Arte Joven, Museo de Zea, Medellín
1974 Exposición de Pintores Colombianos, en Nassu.
1974 Dos Pintores Colombianos, en San Cristobal, Venezuela.
1974 Participación en el XXV Salón Nacional de Artes Visuales, Bogotá.
1975 Pintores Bolivarianos en Jamaica
1976 Colectiva Galería Unión del Arte, Caracas, Venezuela.
1976 Colectiva Galería San Francisco, Caracas, Venezuela.
1977 Centro Colombo Americano, Medellín
1977 Galeria Confecámaras, Caracas, Venezuela

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1966 Centro Colombo Americano Medellín
1973 Centro Colombo Americano, Medellín.
1974 Centro Colombo Americano, Medellín.
1974 Salón Luciano Restrepo, Club Campestre, Medellín.
1975 Instituto Cultural Colombo Italiano, Bogotá.
1975 Galería Beer House, Bogotá,
1975 Salón Luciano Restrepo, Club Campestre, Medellín.
1976 Sala Plaza Bolivar Gobernación de Caracas Venezuela.
1976 Salón Luciano Restrepo Club Campestre Medellín.
1977 Artes Galeria, Bogotá

"Cartagena": oleo a la espatula por RODRIGO MONSALVE Club de Ejecutivos - Cali - Agosto a Septiembre /1977

1977

Desde el 25 de agosto y hasta el 4 de septiembre inclusive, la Galería del Club de Ejecutivos, expone una muestra de talentosos artistas colombianos que vale la pena visitar. El pintor antioqueño, Rodrigo Monsalve David regresa después de vivir dos años en Caracas y ofrece una interesante colección de óleos a la espátula con motivos marinos y coloniales.

Rodrigo Monsalve pertenece al grupo de pintores que podríamos denominar "tradicionalistas" por su temática realista, pero imprimiendo a su obra algo muy propio que se caracteriza por el gran dominio de la luz y del color con que unifica sus paisajes, logrando una tonalidad media armónica. Presenta un gran equilibrio en la demarcación de contornos sin llegar al extremo minucioso del detalle.

Tuvimos oportunidad de dialogar con Rodrigo Monsalve, quien a los 36 años ya puede decirse ha encontrado su estilo en dos medios curiosamente opuestos...la acuarela y el óleo. En esta oportunidad Monsalve nos ofrece varios óleos a la espátula, que aunque de estilo algo tradicional, expresa con gruesos trazos y algun dibujo las escenas coloniales o marinas.

Monsalve tiene a su haber varias exposiciones en Medellín, Bogotá y Venezuela, pero es esta su primera experiencia en Cali. Al comentarle sobre estos dos estilos y métodos tan diferentes entre sí, comentó que esta consciente de las diferencias pero que ambas le agradan y en ambas expone...La prueba está que en el mes de octubre presentará sus acuarelas en Medellín. La exposición se basará particularmente en sus viajes por el Amazonas, el Orinoco y la Selva de Urabá.

La exposición se llamará Selva Fantástica. "Me gusta la acuarela porque es limpia y delicada...es un medio difícil que no permite corregir, pero me entusiasma".

Sobre Hernando Lemaitre, el agradable y reposado artista se expresó con gran admiración; "Tal vez el mejor acuarelista de Colombia. Con dominio absoluto de la técnica, fue un maestro. Le aprendí mucho. De la acuarela me gusta precisamente que es húmeda y suelta y en el óleo me gusta la textura".

Volviendo a la exposición del Club de Ejecutivos el pintor nos la describe así: "Es más que nada de motivos coloniales...calles de Cartagena y otras regiones...El dominio de Cartagena en mi obra es por mi enorme admiración por esa región del país. Por más que he viajado, no he visto nada como Cartagena... En Venezuela está La Guaira, pero Cartagena es Cartagena".

En la obra de Monsalve hay un predominio notable del azul, aun cuando utiliza mucho el blanco y los espacios abiertos. Sus calles de Cartagena y las escenas marinas, aun cuando son óleos con grandes y gruesos trazos de espátula, traen reminiscencias de la obra de Lemaitre. Como bien dice Monsalve; Cartagena es Cartagena!.



DELCY MORELOS

DELCY MORELOS

Montería (Córdoba), 1967

ESTUDIOS
Artes plásticas, Escuela de Bellas Artes, Cartagena.

EXPOSICIONES COLECTIVAS
1988 VII Salón de Arte Joven, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena.

"Cinco Décadas de Arte en Cartagena". Museo de Arte Moderno, Cartagena.

1989 IX Salón Rabinovich, Museo de Arte Moderno de Medellín.

"Premiados Universidad Jorge Tadeo Lozano", Museo de Arte Moderno de Cartagena.

1990 Nuevos Nombres. Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá.

1991 Faxart. Centro Colombo Americano. Itinerante.

1992 "Pintar no es una sola cosa", (exposición itinerante), Banco de la República.

DISTINCIONES
1988 II premio, VII Salón de Arte Joven, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena.

FAXART - UN INTERCAMBIO DE CONCEPTOS SOBRE EL PAISAJE AMERICANO
Exposición itinerante organizada por el Centro Colombo-Americano de Medellín
CAMARA DE COMERCIO DE CALI - MARZO 7 A ABRIL 24 DE 1992
(Ver participantes, itinerancia y más datos en OMAIRA ABADIA - Fotógrafa)



FIGURA 2. Primeros folios de dos unidades TES (Rodrigo Monsalve David y Delcy Morelos). Folios compuestos por recortes de prensa y textos escritos a mano, 21.6 cm x 27.9 cm c/u.

que dan inicio a un grupo de expedientes que forman parte del tomo 77. Cuando se trata de un artista, como suceden en estos casos, el expediente suele contener datos biográficos, un retrato o imágenes de su obra, y textos descriptivos o críticos sobre su trabajo o sobre alguna exposición en la que participó. En adelante, hablaremos de *unidad TES* para hacer referencia a cada uno de estos expedientes.

En torno a la unidad TES (uTES) se diseñó el esquema de recolección y organización de datos para la construcción del índice analítico. Este índice consta de tres tablas: *tomos_tes, unidades_tes* y *categorías_tes*. La tabla *tomos_tes* (Anexo 1) contiene 130 registros (filas) y cada uno representa uno de los tomo del archivo. Los atributos que definen cada tomo son su numeración, el texto de la etiqueta que los identifica, la cantidad de hojas y unidades TES que contiene. Cabe aclarar que existe una inconsistencia entre las etiquetas asignadas por la Biblioteca y la numeración que manejaba el Dr. Tulio Emiro, razón por la cual existen dos tomos con el número 89 y el último de la serie está etiquetado con el número 129. Este hallazgo plantea una duda sobre la correspondencia entre la clasificación expresada en las etiquetas y la de la estructura temática usada por TES. En las fotografías de la figura 3 podemos notar que el tomo 1 y el tomo 89 tienen etiquetas escritas a mano, presumi-













FIGURA 3. Mosaico de etiquetas.

blemente hechas por TES, mientras que las demás etiquetas están impresas y fueron realizadas por la Biblioteca Departamental.

En la tabla *unidades_tes* (Anexo 2) cada registro (fila) relaciona los atributos definidos para cada uno de los expedientes, siendo los principales: el número que identifica el tomo al que pertenece, la posición relativa al primer expediente del tomo, el nombre de la unidad TES y la cantidad de páginas que componen el expediente. El atributo *tipo_uTES* se usó para clasificar el expediente según el tipo de entidad o contenido al que hace referencia, es decir, una persona, un colectivo, una institución, etc.

La tabla *categorías_tes* (Anexo 3) contiene cada una de las categorías relacionadas en las etiquetas que identifican los tomos (figura 3) y que dividen temáticamente el archivo. Los otros dos atributos que componen dicha tabla son resultado del procesamiento de datos; corresponden a la cantidad total de unidades TES y su equivalente en páginas. Cada uTES fue clasificada según la categoría de las etiquetas del tomo que la contiene, verificando que se cumple con el principio alfabético de ordenación que rige un subconjunto de unidades TES relacionadas temáticamente. En resumen, la figura 4 muestra las tres tablas y las relaciones que se establecieron entre ellas referenciando atributos de identificación.

Ahora bien, para analizar las relaciones entre productores (artistas) y espacios de circulación definimos una entidad llamada *evento*. Entenderemos aquí *el evento* como un punto del espacio-tiempo de la actividad artística. El evento tiene un nombre, una descripción, y es susceptible de ser categorizado según su naturaleza y vocación, como por ejemplo, una exposición, una bienal, una feria, una subasta, etc. Asimismo, podemos saber sus características espacio-temporales: la fecha de apertura, el país y la ciudad donde se realizó, el espacio donde tuvo lugar y si se trata de un evento temporal, permanente, itinerante o periódico.

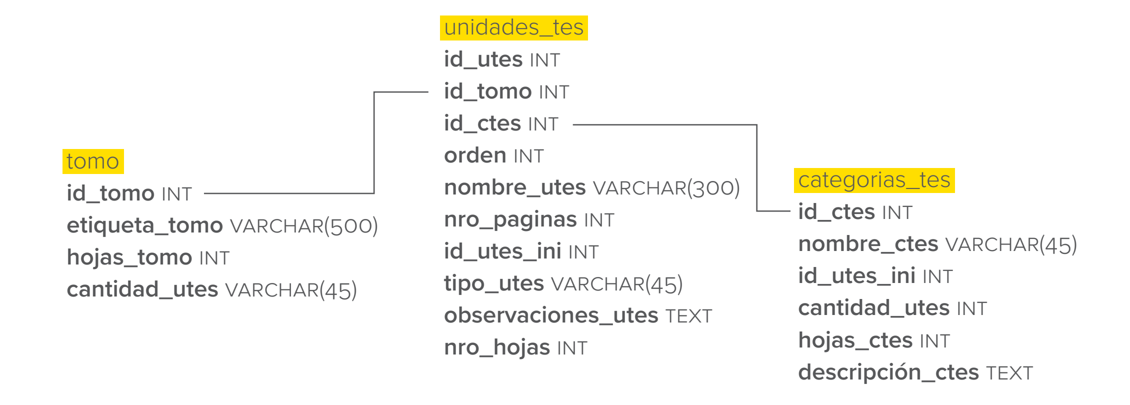



FIGURA 4. Diseño de las tablas del índice.

Los eventos son de carácter público, a ellos asisten personas y son divulgados por distintos medios, por tanto, sirven como evidencia de la circulación de agentes del campo artístico. Con esta información es posible aproximarse a las trayectorias de algunos artistas, rastrear las relaciones entre artistas, curadores y patrocinadores que coinciden en un evento, e incluso, estimar si se refuerza o se debilita esa relación en el transcurso de los años con base en la frecuencia en que vuelven a coincidir en eventos posteriores.

Para este fin, entonces, se diseñó otro esquema de recolección y de organización de datos para la construcción de la base de datos de eventos. Los atributos que componen la tabla titulada *eventos_tes* (Anexo 4) organizan los datos conforme a la descripción de un evento. La información de los eventos fue obtenida de los distintos folios que componen cada unidad TES seleccionada para este ejercicio; por tanto, cada evento está relacionado con una unidad TES por medio del número de identificación en la tabla *unidades_tes* a la que hicimos referencia anteriormente (Anexo 2). De esta forma, aseguramos la posibilidad de recuperar la fuente primaria y hacerla verificable.

Del conjunto de artistas identificados en la primera aproximación al archivo se hizo una selección de 44 de ellos que eran de interés para La sucursal.clo[8]. Esta cantidad de artistas seleccionados y sus respectivas unidades TES constituían un número manejable para indagar sobre las posibles redes de relaciones entre productores y espacios de exposición en el período de tiempo de la investigación. Así pues, a partir de este listado de artistas (Anexo 5), se seleccionó y priorizó la secuencia de tomos a indexar.

Viene al caso aclarar que este conjunto de artistas define uno de los sesgos de la investigación: el archivo TES es el producto de la revisión de una persona (un médico) de diversos materiales impresos a través de los cuales circularon imágenes y textos del mundo del arte. Dicha información provenía, en su mayoría, de medios de comunicación e instituciones inscritas en circuitos reconocidos y legítimos para el campo artístico profesional del contexto local y nacional, perspectiva que se reafirma mediante los criterios de la selección de artistas para la aplicación de los análisis. De ahí que, a pesar del volumen del material analizado, este no representa a los artistas no reconocidos, ni a los circuitos marginales o los del arte *amateur*. El panorama construido, los agentes identificados, los espacios y las relaciones entre ellos son producto de la trayectoria de estos 44 artistas en el espacio de circulación y revelan una estructura parcial e incompleta del campo. En consecuencia, la base de datos constituida sobre las exposiciones en las que participaron estos artistas es, en sí misma, un recorte de un archivo hecho de recortes.

## Análisis parciales del archivo TES

Con el apoyo de dos asistentes de investigación, indexamos 49 tomos de los 84 tomos de la revisión inicial, de los cuales tomamos específicamente 23 que contenían un expediente sobre alguno de los 44 artistas seleccionados; el resto se indexó sin ningún tipo de priorización adicional. En total, los 49 tomos contienen 28.245 folios organizados en 11.349 unidades TES.[9] A partir de este resultado, corroboramos que cada unidad TES involucra en promedio 4 páginas.

8 Esta selección fue realizada por los investigadores Adriana María Ríos y Leonardo Herrera de El Centro de Estudios de La sucursal.clo. En una primera etapa, se construyó una lista de 755 artistas a partir de una revisión panorámica del archivo TES. Posteriormente, este listado se depuró hasta llegar al listado de 44 artistas, tras la consideración de diferentes criterios por parte de los investigadores, entre ellos: que los artistas estuvieran activos en la actualidad; que su trabajo tuviera cierto grado de pertinencia en el contexto local y nacional; que fueran artistas con obras en la colección de La sucursal.clo; o bien que sus obras estuvieran en discusión para ser adquiridas.

9 Las asistentes que realizaron esta labor fueron Lorena Tabares y Nashly Pérez.

10 Las unidades TES tipo *artículo* son textos ilustrativos sobre movimientos artísticos o categorías académicas, incluidos dentro de las secciones en el orden alfabético correspondiente. Las unidades TES tipo *inicio de sección* corresponden a la primera unidad TES relacionada con las categorías de la tabla *categorías_tes*, suelen ser artículos de corte académico o textos realizados por el propio TES. Estas unidades TES marcan el reinicio de la ordenación alfabética de las unidades de la sección correspondiente a la categoría que representan.

La unidad TES con mayor número de páginas corresponde al artista Juan Antonio Roda, con un total de 443 páginas. No obstante, el 70% de las unidades indexadas sólo tienen una o dos páginas. Esto sugiere que Tulio Emiro abría un nuevo expediente de artista sin que mediara en ello el volumen de material impreso recolectado. Cuando un nuevo artista, fotógrafo, arquitecto, ilustrador, caricaturista o escultor aparecía en medios impresos (fuesen artículos de prensa, tarjetas de inauguración o catálogos), Tulio Emiro abría un nuevo expediente y diseñaba su página inicial con el material disponible y la insertaba siguiendo un orden alfabético en el tomo de la categoría que, según sus criterios, describía mejor su obra. Otra posible interpretación a esta singularidad, desde una perspectiva más sociológica, sería que el 70% de los artistas abandona la producción de obra en los primeros años de su carrera.

Las unidades TES fueron clasificadas así: *personas*, que corresponden al 98.5% (11.181 uTES) de las unidades indexadas; *colectivos*, 1,1% (122 uTES); *artículos*; 0,1% (10 uTES); inicio de sección 0,1% (7 uTES) y *otra* 0,1% (10 uTES).[10] Esta distribución de los tipos de unidades TES muestra que los artistas (personas) son el eje principal del ejercicio de recopilación del archivo.

Con relación a las categorías (tabla *categorías_tes*) usadas por TES para agrupar y darle unidad temática al compendio de expedientes, hay que enfatizar que hasta el momento se han verificado únicamente las categorías de los 49 tomos indexados con los criterios de las etiquetas usadas por la Biblioteca Departamental en su catalogación. En la figura 5 se observa la distribución de la cantidad de unidades TES en cada categoría en escala

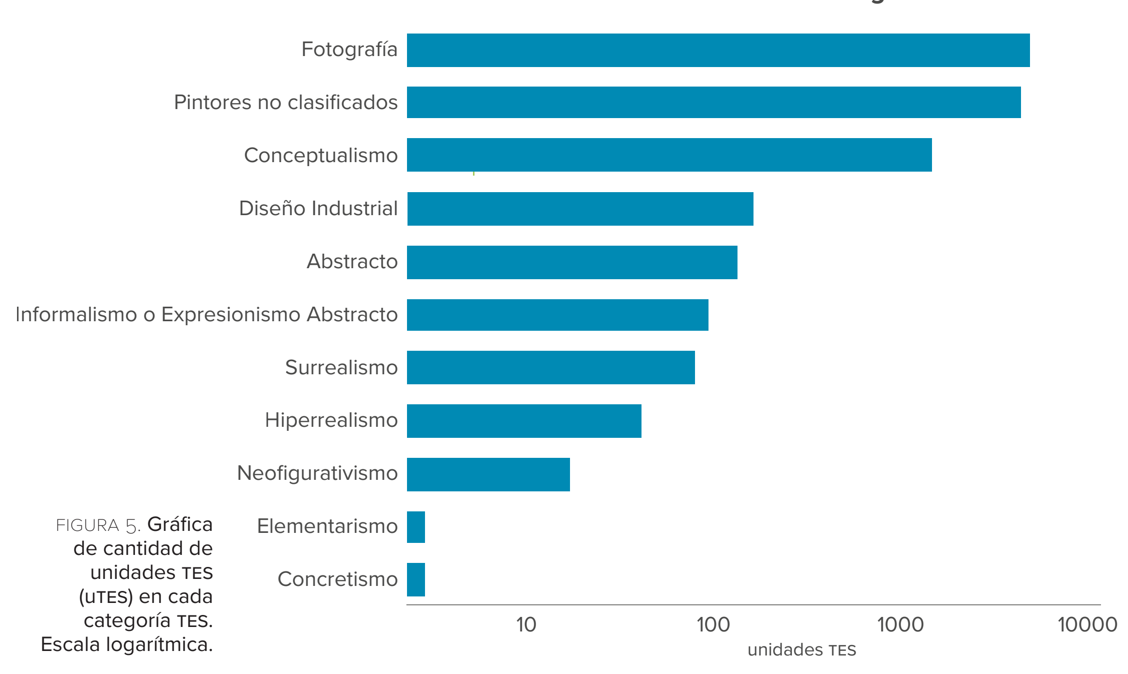



FIGURA 5. Gráfica de cantidad de unidades TES (uTES) en cada categoría TES. Escala logarítmica.

logarítmica. Para determinar la estructura completa del archivo y verificar los datos de las etiquetas en las tapas de los tomos es necesario terminar con el proceso de indexación, y así, contrastar la estructura propuesta con las categorías de las etiquetas y los inicios de sección que a su vez determinan la ordenación alfabética de las unidades TES.

Durante la recolección de información se registraron 774 eventos contenidos en las 44 unidades TES correspondientes a los artistas de la selección. En este conjunto de datos se hizo una depuración de eventos repetidos y una verificación con otras fuentes bibliográficas de catálogos y memorias para constatar la veracidad de los datos recopilados y completar los vacíos de información. Tras este proceso, se obtuvo una base de datos de 399 eventos que involucraban a 44 artistas contenidos en 23 tomos distintos. La cantidad de eventos extraídos sirve como una variable proxy[11] de la circulación de un artista desde el punto de vista del material en el archivo TES.

Así por ejemplo, desde la perspectiva de la escala geográfica, se observa que 88% de los eventos registrados, es decir, 351 eventos, ocurrieron en Colombia. De estos eventos, el 46% tuvieron lugar en Cali, 39% en Bogotá y 8% en Medellín (ver figura 6). Como se observa, la mayoría de eventos se concentraron en las 3 principales ciudades del país, y se destaca el hecho de que la mayor actividad registrada corresponda a la ciudad de Cali. Esto no es de extrañar pues Tulio Emiro residía en Cali. Sin embargo, lo más pertinente de esta información es que nos sugiere que el Dr. Sandoval elaboró

11 "Dicho de una manera informal, una variable proxy es una variable que está relacionada con una variable no observable que deseamos incluir en nuestro análisis. En la ecuación del salario, una posibilidad sería usar el coeficiente intelectual (CI) o IQ (intelligence quotient) como proxy para la habilidad. Esto no requiere que el CI sea lo mismo que la habilidad; lo que necesitamos es que el CI esté correlacionado con la habilidad". (Wooldridge, 2006)

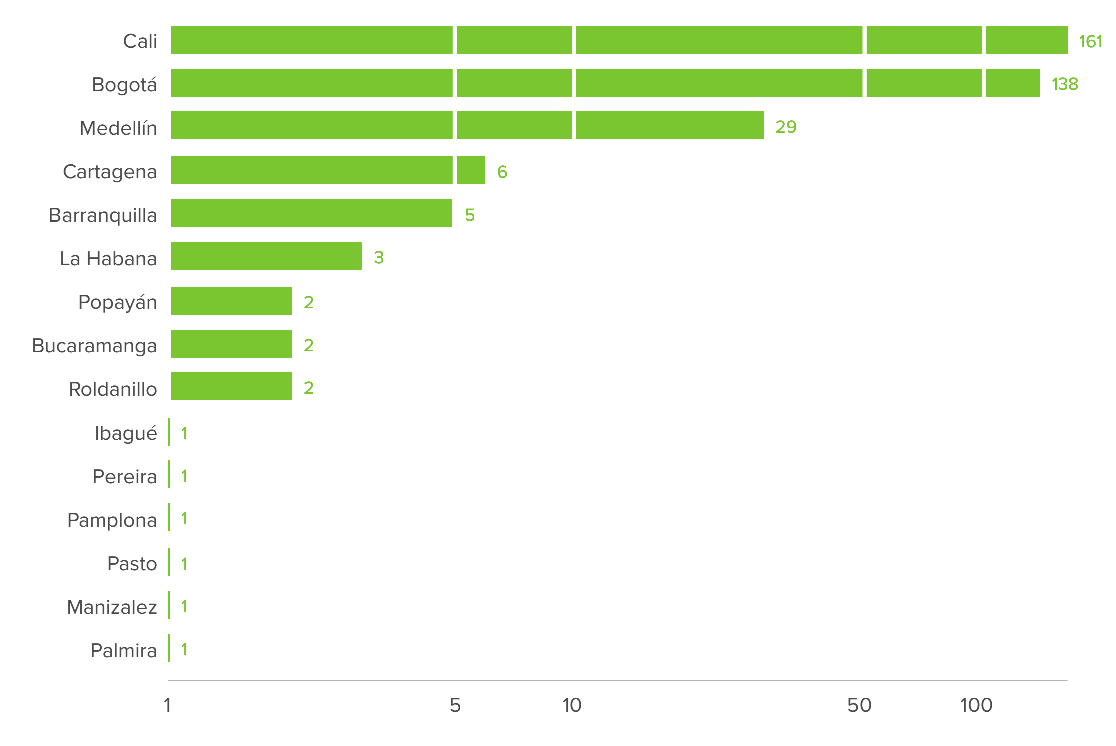



FIGURA 6. **Gráfica de cantidad de eventos por ciudad en Colombia**

## Cantidad de eventos por año según ámbito geográfico

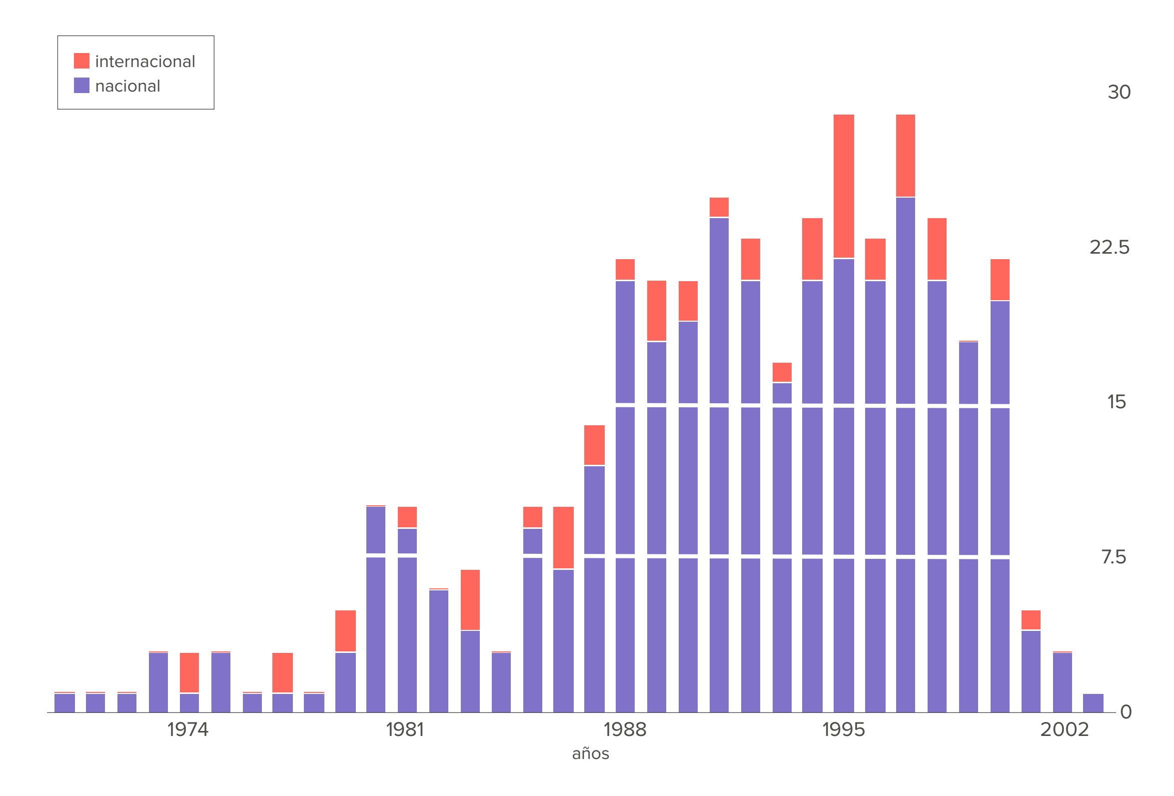



FIGURA 7. **Gráfica de la distribución de la cantidad de eventos por año según ámbito geográfico.**

su archivo principalmente de material impreso de circulación local y que frecuentaba las exposiciones de arte que ofrecía la ciudad.

El total de eventos ocurrió entre 1970 y 2003. En la figura 7 se muestra la distribución de la cantidad de eventos por año, discriminados por ámbito geográfico. Esta gráfica evidencia que el archivo TES contiene información sobre la actividad expositiva durante el intervalo de tiempo que pretendió abarcar esta investigación, por supuesto, sin olvidar que justamente la selección de los artistas se hace pensando en su activa participación en el campo dentro del marco temporal propuesto.

De los 44 artistas seleccionados se puede determinar si existe o no relación directa entre el volumen de páginas del archivo y la cantidad de eventos en los que dichos artistas participaron. En la figura 8 se muestra las 44 unidades TES (artistas) ordenadas por la cantidad de eventos y comparadas con la cantidad de páginas, en escala logarítmica.

La figura 8 hace evidente que un mayor número de páginas no supone una mayor cantidad de eventos. Esto se debe a que el archivo TES no es solo una colección de recortes noticiosos de la prensa sobre exposiciones de artistas, sino que también es rico en material gráfico sobre las obras de los artistas, artículos críticos, material publicitario de los eventos artísticos, material enciclopédico y fotografías de prensa. En los perfiles e información

## Cantidad de eventos y de páginas del archivo TES registrados por artista

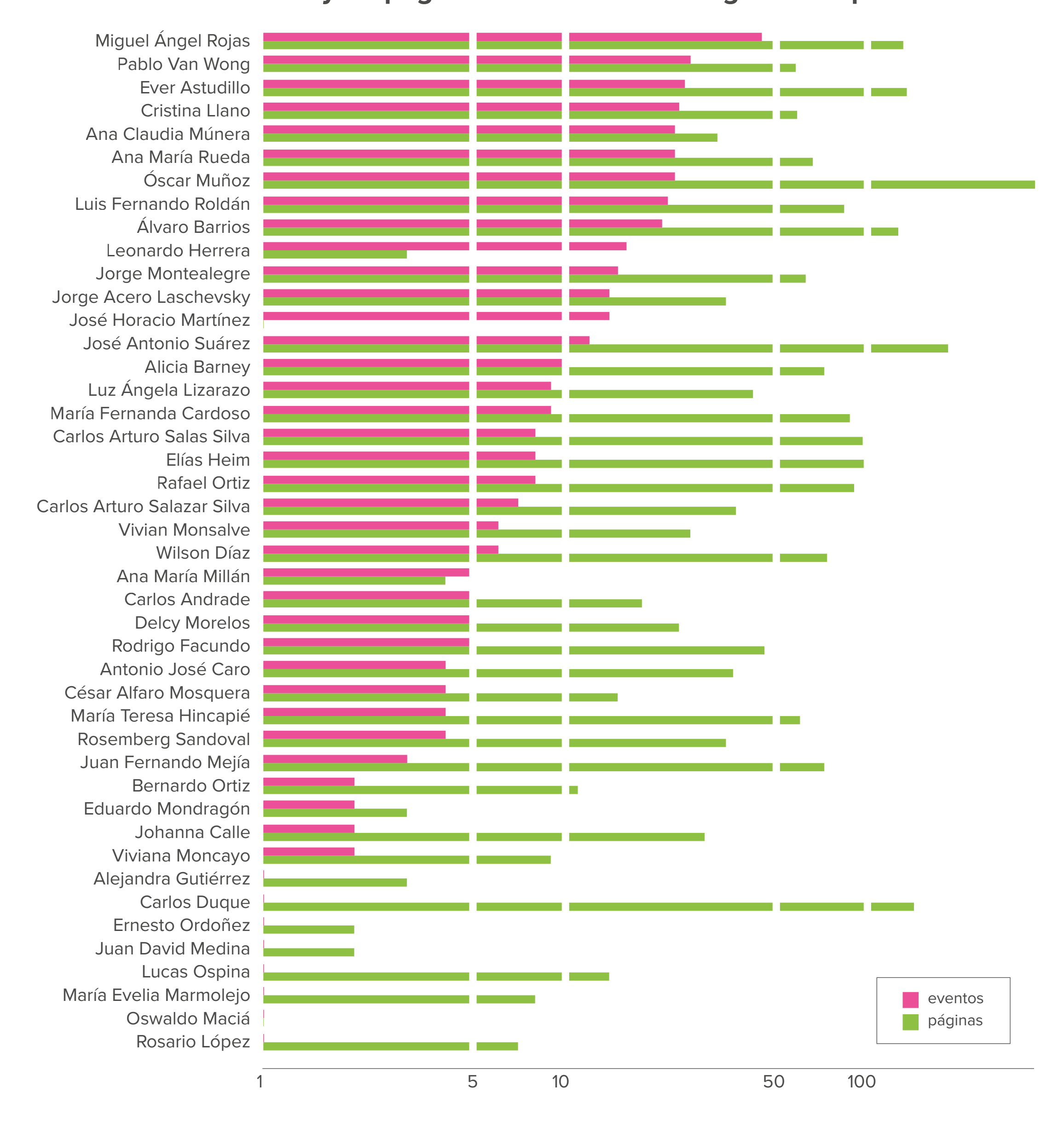



FIGURA 8. **Gráfica de cantidad de eventos registrados por artista comparado con la cantidad de páginas en el archivo TES.**

de la hoja de vida de los artistas diseñados por Tulio Emiro, los datos de la participación en eventos generalmente están en la primera página del expediente. Se debe tener en cuenta que Tulio Emiro adicionaba muchos datos de los eventos artísticos y de la trayectoria de los artistas a mano, incluso encima del material impreso y en los márgenes de las imágenes. (Ver figura 9).

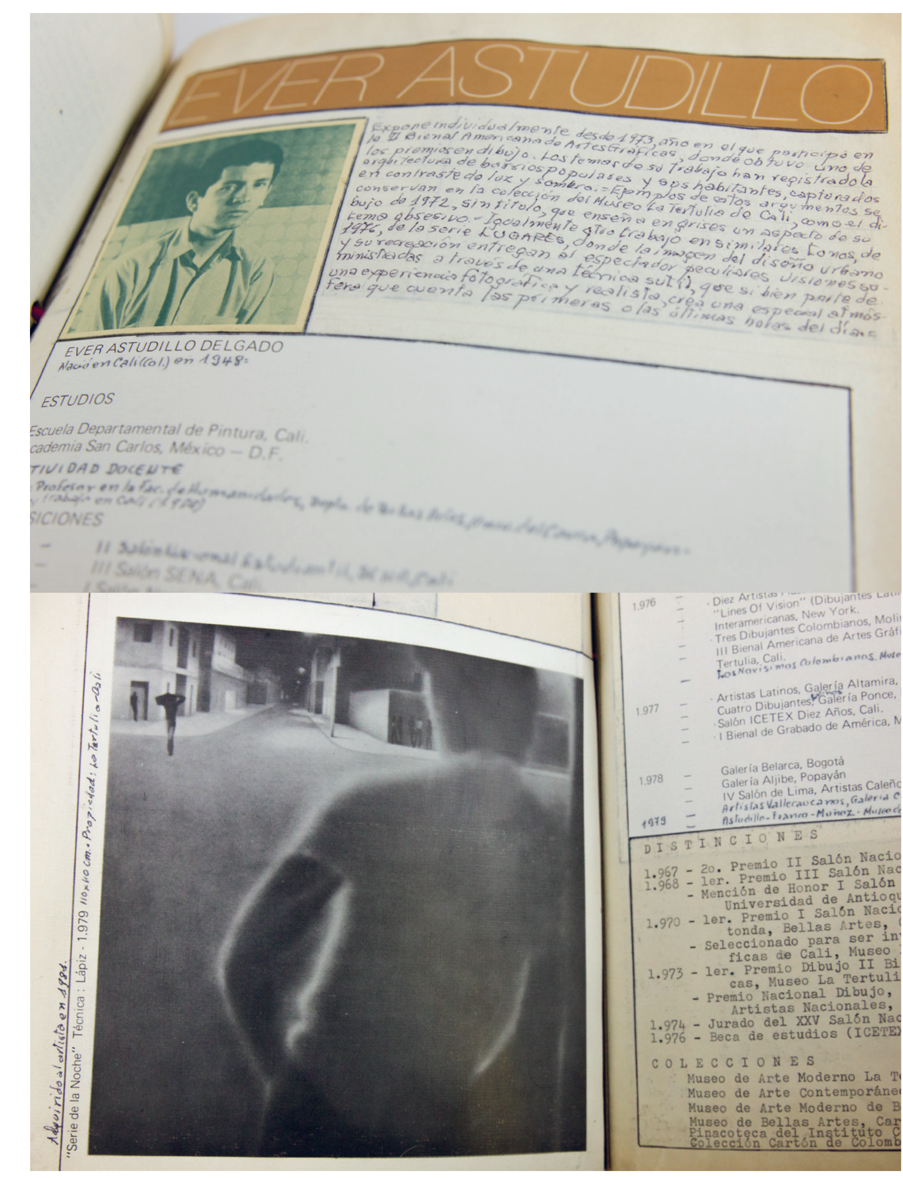



FIGURA 9. Detalles de los apuntes a mano de Tulio Emiro en el expediente del artista Ever Astudillo

Durante el proceso de enriquecimiento de la base de datos de eventos se hizo énfasis en buscar el listado completo de los participantes en las exposiciones colectivas registradas, con el fin ampliar el panorama sobre los agentes que comparten un evento con los artistas seleccionados y por ende, las posibles interacciones o relaciones que se forman entre distintos agentes su participación en eventos. La base de datos conformada consolida la actividad artística de múltiples instituciones, artistas, curadores y demás agentes del campo de las artes y nos permite construir una imagen que representa su naturaleza simultánea y la intensidad de sus relaciones. Usualmente la información disponible en internet compartimentada por obras, por artistas, por espacios de circulación o por exposiciones, pero es escasa la disponibilidad de bases de datos que muestre las relaciones entre todos ellos.

A través de la recolección y enriquecimiento de información de eventos colectivos se pudo constituir un listado de 1.942 artistas con los que los 44 artistas seleccionados compartieron algún evento. Se procesó la base de datos para establecer relaciones entre los artistas y las exposiciones, los artistas y las ciudades, los artistas y los espacios de circulación. El resultado es una especie de diagrama de Venn[12] pero sin líneas cerradas, conformado por las regiones donde se alojan los nodos, distribuidos en el lienzo como en una especie de equilibrio o equidistancia con los otros nodos de la red conformada. En la figura 10 se muestra una representación del diagrama de red de los artistas y los eventos. Al interior y con mayor tamaño están la mayoría de los artistas seleccionados.[13]

En la figura 11 se muestra la relación entre los artistas y las ciudades en donde han exhibido. El área del círculo es proporcional al número de relaciones del nodo. El protagonismo de Cali, Bogotá y Medellín es evidente, así como la formación de regiones que agrupan artistas que exhibieron su trabajo en las mismas ciudades y que acumularon más kilómetros de viaje.

La figura 12 muestra la relación entre los artistas y los espacios de exhibición. Los patrones de la red pueden interpretarse como la afinidad de esas instituciones con esos artistas. En este orden de ideas, es significativo que el Museo de Arte Moderno La Tertulia aparezca como el principal nodo de la red, lo cual confirma su centralidad en la escena artística de Cali y en la trayectoria de los artistas seleccionados.

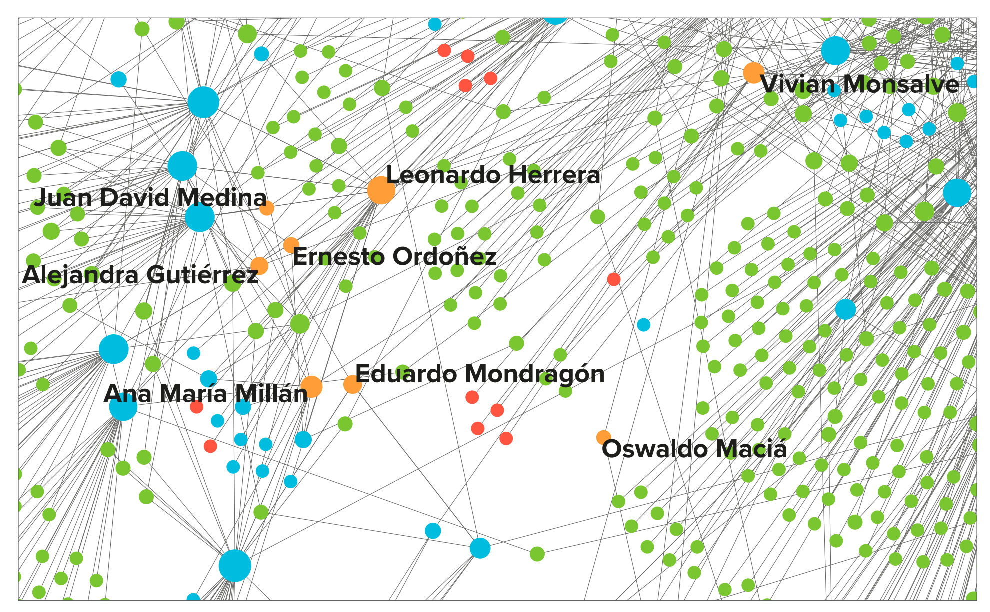
Entre los espacios más recurrentes en la circulación de los 44 artistas seleccionados se encuentran el Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali), el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la Galería Jenny Vilá (Cali), la Cámara de Comercio de Cali y la Galería El Museo de Bogotá. En la figura 13 puede verse un ejemplo de las relaciones entre eventos y espacios de exhibición. En torno al concepto de "espacios de exhibición" hay aún mucha "tela por cortar": por ejemplo, sería pertinente clasificarlos por tipo de organización (museo, sala de exposiciones, galería, etc.) y por sus fuentes de financiación (pública o privada), información que nos permitiría caracterizar otro tipo de relaciones.

La observación e interacción con estas visualizaciones posibilitan establecer otros análisis y relaciones. El conjunto de datos producido es susceptible de ser procesado de otras formas para visualizar relaciones con los otros agentes registrados en la base de datos, como por ejemplo, las relaciones que se crean entre curadores y artistas o entre espacios de exhibición y patrocinadores, y en general, entre todos los agentes que de manera simultánea intervienen en la circulación pública de la actividad artística.

12 Los diagramas de Venn son esquemas usados en la teoría de conjuntos, tema de interés en matemáticas, lógica de clases y razonamiento diagramático. Estos diagramas muestran colecciones (conjuntos) de cosas (elementos) por medio de líneas cerradas. Con los diagramas de Venn es posible representar las relaciones de intersección, inclusión y disyunción sin cambiar la posición relativa de los conjuntos. *Diagrama de Venn.* (2016, mayo 28).

13 Una versión interactiva de los diagramas de las figuras 10, 11, 12 y 13 puede verse en el siguiente enlace: http://bit.ly/2I9WIK2

Bernardo Ortiz
Viviana Moncayo
María Evelia Marmolejo
Rosario López
Ana Claudia Múnera
Luz Ángela Lizarazo
Luis Fernando Roldán
Cristina Llano
Lucas Ospina
Delcy Morelos
Rafael Ortiz
José Horacio Martínez
Johanna Calle
Carlos Arturo Salas Silva
María Teresa Hincapié
Rodrigo Facundo
María Fernanda Cardoso
Ana María Rueda
Wilson Díaz
Pablo Van Wong
Elías Heim
Juan Fernando Mejía
Miguel Ángel Rojas
César Alfaro Mosquera
Rosemberg Sandoval
Jorge Acero Laschevsky
José Antonio Suárez
Carlos Arturo Salazar Silva
Carlos Duque
Alicia Barney
Óscar Muñoz
Antonio José Caro
Vivian Monsalve
Álvaro Barrios
Ever Astudillo
Leonardo Herrera
Juan David Medina
Ernesto Ordoñez
Alejandra Gutiérrez
Eduardo Mondragón
Ana María Millán
Oswaldo Maciá
Jorge Montealegre
Carlos Andrade



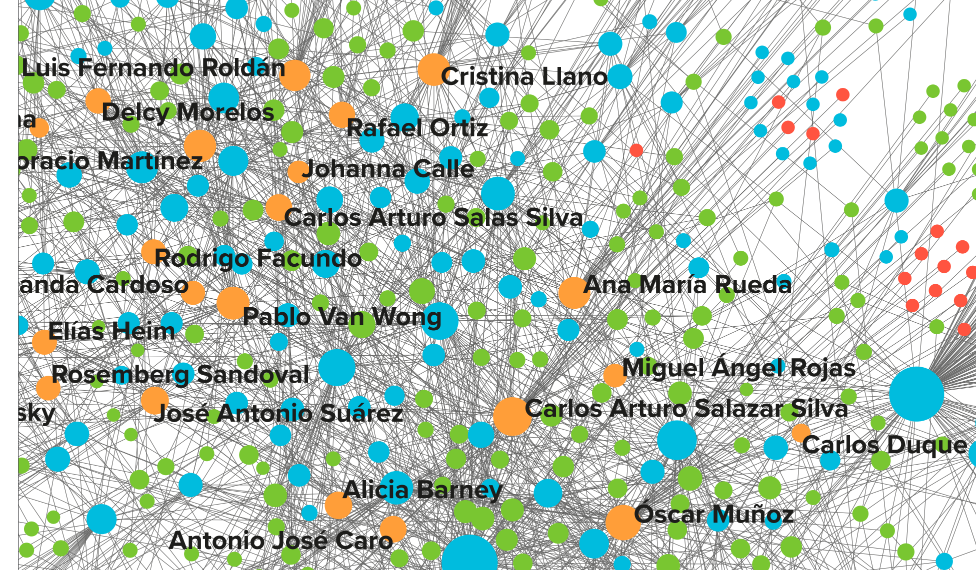
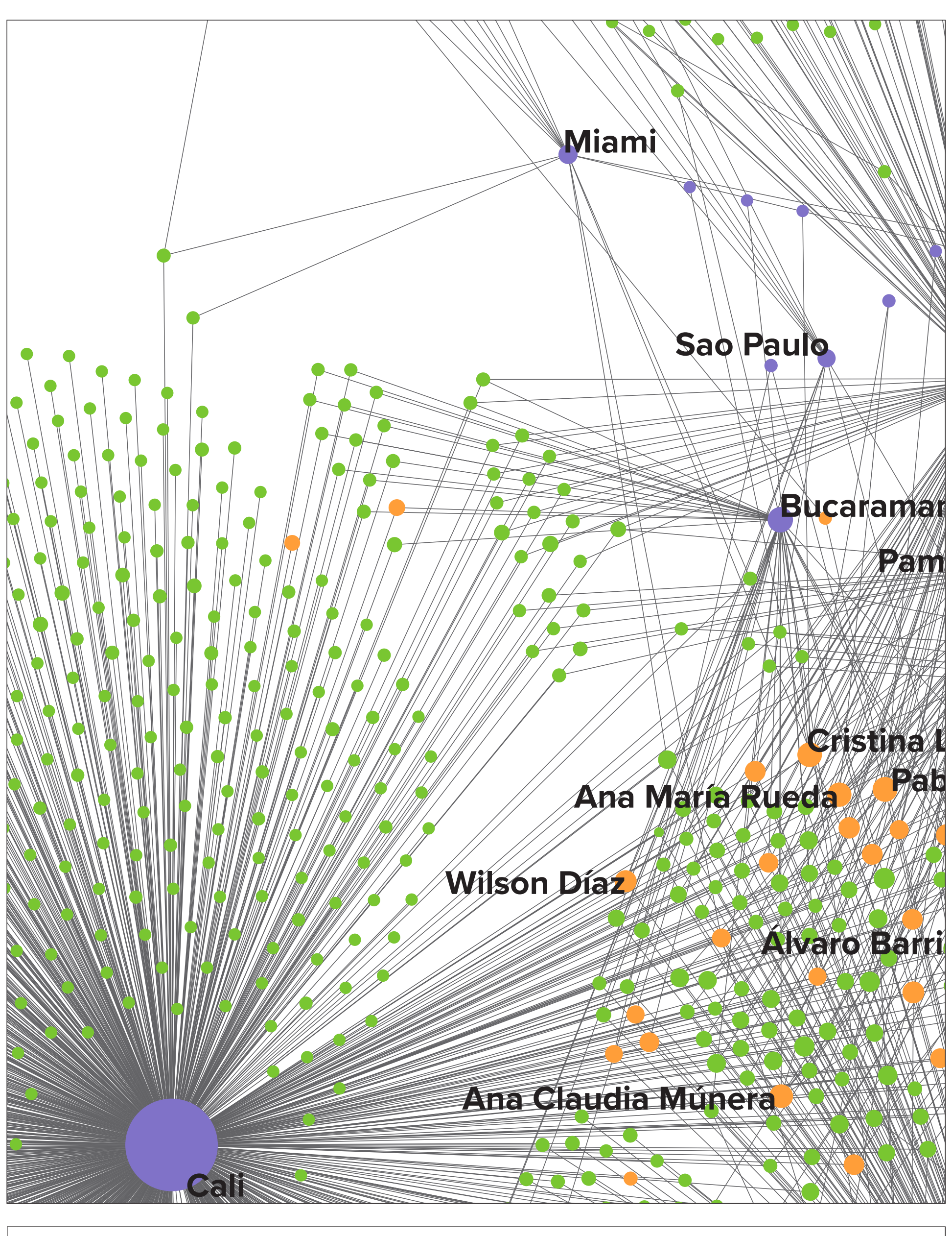







FIGURA 10. Diagrama de red de artistas y eventos.



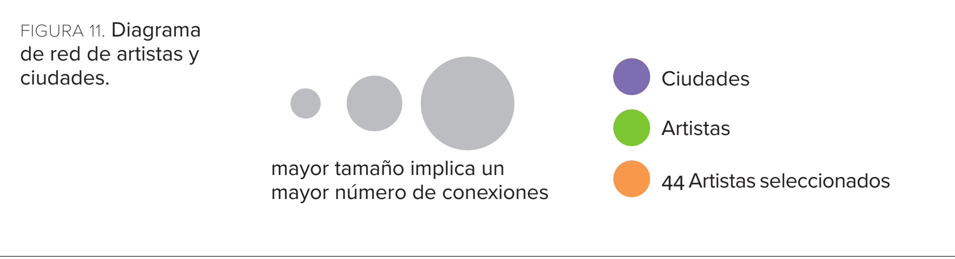
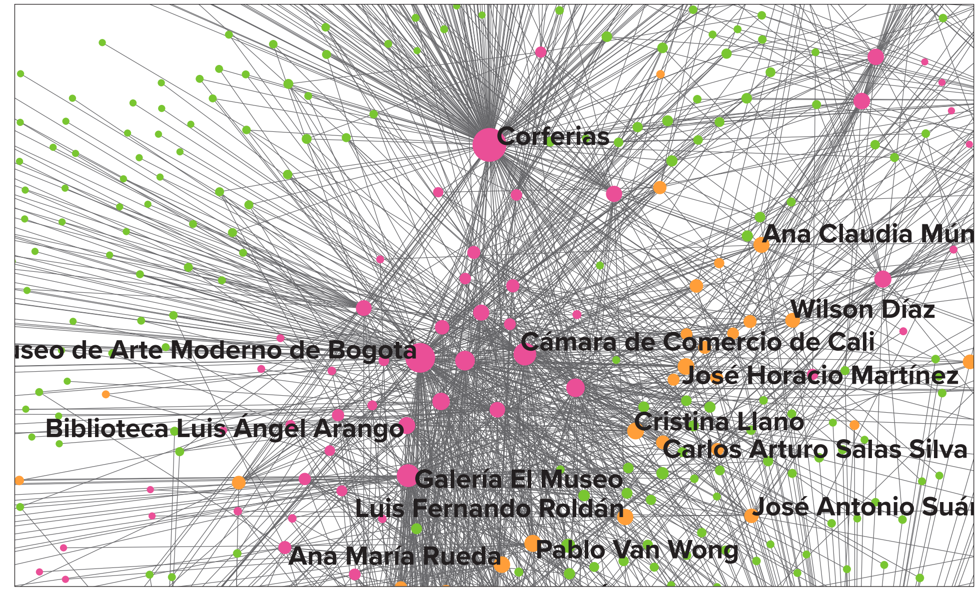
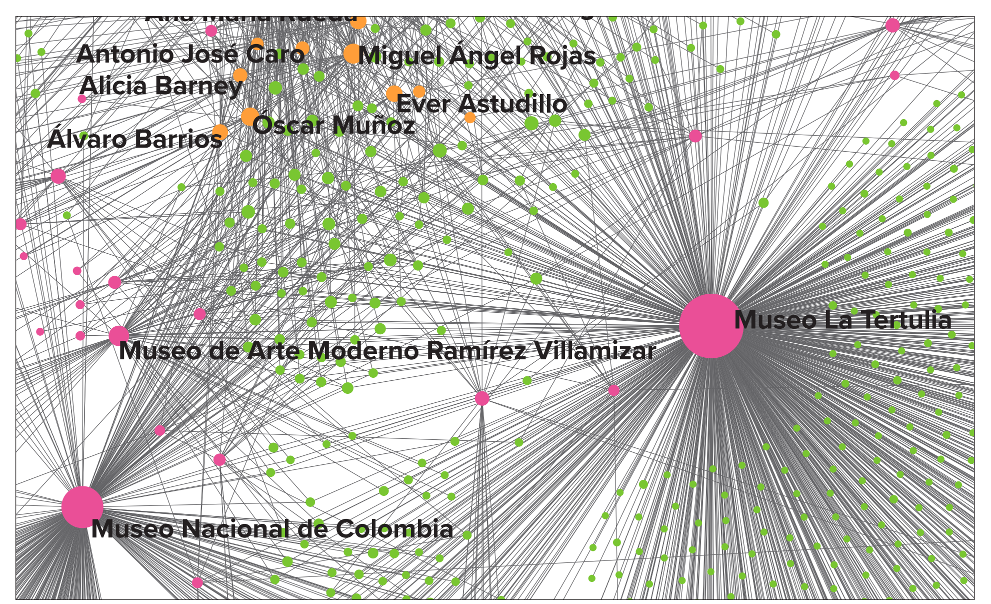



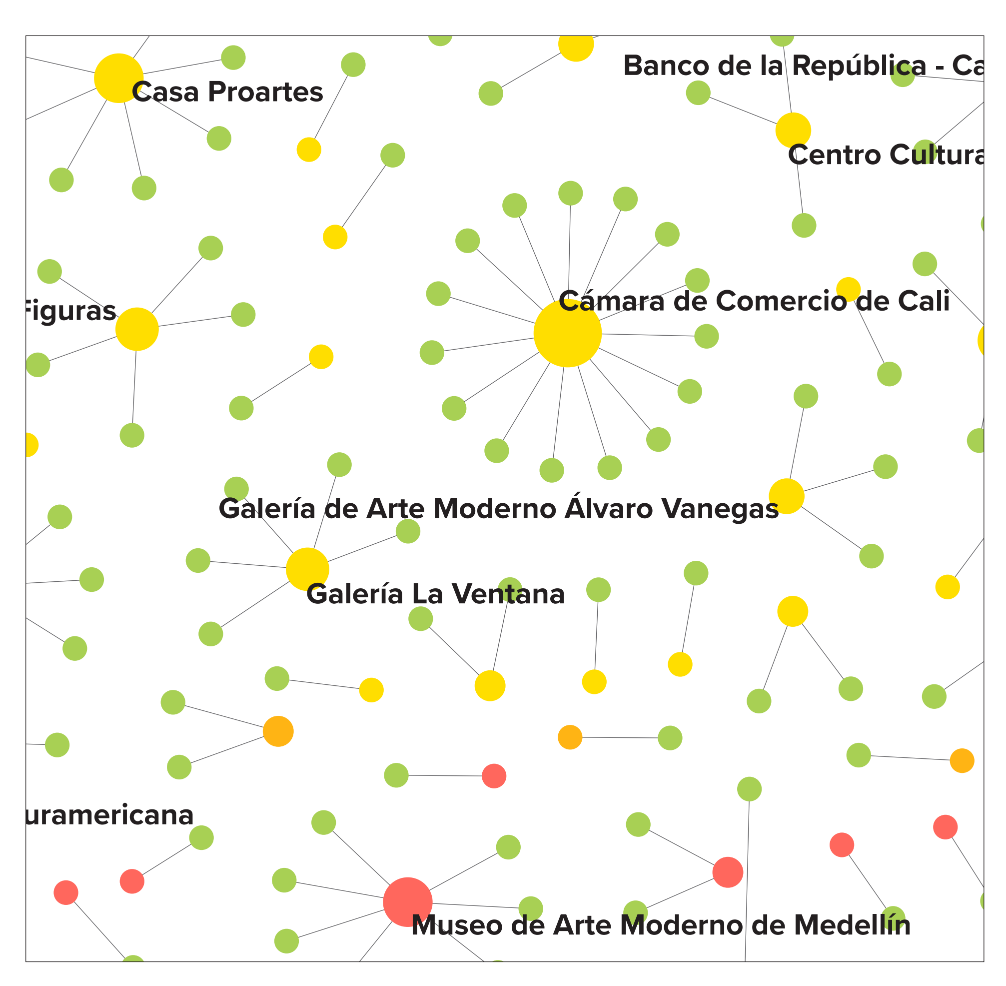

FIGURA 11. Diagrama de red de artistas y ciudades.

Museo de Arte Moderno de Mérida Juan Astorga Anta
Antiguas Bodegas de los Laboratorios Lister; Museo de Antioquia
Museo de Arte Moderno de Medellín
Corferias
Ana Claudia Múnera
Wilson Díaz
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Cámara de Comercio de Cali
José Horacio Martínez
Leonardo Herrera
Biblioteca Luis Ángel Arango
Cristina Llano
Carlos Arturo Salas Silva
Galería El Museo
Luis Fernando Roldán
José Antonio Suárez
Ana María Rueda
Pablo Van Wong
Antonio José Caro
Miguel Ángel Rojas
Alicia Barney
Ever Astudillo
Álvaro Barrios
Óscar Muñoz
Museo Reina Sofía
Museo La Tertulia
Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar
Museo Nacional de Colombia





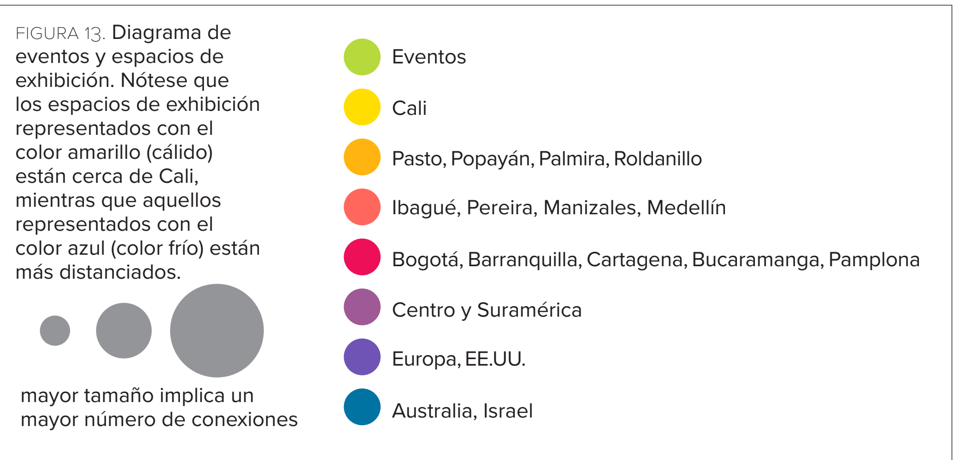




FIGURA 13. Diagrama de eventos y espacios de exhibición. Nótese que los espacios de exhibición representados con el color amarillo (cálido) están cerca de Cali, mientras que aquellos representados con el color azul (color frío) están más distanciados.

Centro Colombo Americano - Cali
Casa Proartes
Banco de la República - Cali
Centro Cultural de Cali
Galería Figuras
Cámara de Comercio de Cali
Galería de Bellas Artes
Galería Jenny Vilá
Galería de Arte Moderno Álvaro Vanegas
Museo La Tertulia
Sociedad de Mejoras Públicas de Cali
Galería La Ventana
Sala de Arte de Suramericana
Biblioteca Pública Piloto
Centro Colombo Americano - Medellín
Museo de Arte Moderno de Medellín
Galería La Oficina
Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia
Casa de Moneda
Corferias
Galería Santa Fe - Planetario Distrital
Biblioteca Luis Ángel Arango
Museo de Arte Moderno de Cartagena
Galería El Museo
Museo de Arte Moderno de Bogotá
Galería Valenzuela y Klenner
Galería Diners
Galería Garcés Velásquez
Galería Imaginaria
Museo Nacional de Colombia

## A modo de conclusión

Con lo realizado hasta este punto, podemos afirmar que el archivo TES es una colección que tiene como eje principal y unidad documental a los artistas (productores), organizados por criterios alfabéticos y temáticos asociados a la Historia del arte universal. Queda sentado que el archivo TES no es sólo una colección de recortes noticiosos de la prensa, es también un acervo rico en material gráfico sobre las obras de los artistas, artículos críticos, material publicitario de los eventos artísticos, material enciclopédico y fotografías de prensa.

Como fuente de información para el estudio de las dinámicas del campo de las artes plásticas y visuales en Cali, este primer análisis deja claro que el archivo TES contiene información relevante sobre el contexto de la ciudad de Cali y de Colombia entre 1970 y 2003, y como máximo hasta 2004, año de la muerte del Dr. Tulio Emiro Sandoval. Cada expediente proporciona datos biográficos, curriculares, sobre la trayectoria y obras de un universo de cientos de miles de artistas nacionales e internacionales, y en su conjunto posee potencial para estudiar los medio de divulgación del arte local y nacional.

La interpretación y análisis de imágenes es central en el estudio de las artes plásticas y visuales, así que parece razonable que el uso de la analítica visual y las visualizaciones interactivas se conviertan en herramientas frecuentes para la articulación de datos y métodos cuantitativos en un campo de conocimiento que tradicionalmente, aunque cada vez con menos frecuencia, ha sido ajeno a las herramientas consideradas “propias” de las disciplinas científicas. En esa medida, es importante prestar atención a la conservación, construcción, consolidación, disponibilidad y acceso a archivos y bases de datos que recojan la actividad artística y del campo de la cultura (Manovich, 2016).

En este trabajo me he enfocado en construir imágenes sobre la actividad de 44 artistas en el transcurso de 33 años. En ellas es posible identificar un conjunto de agentes que compartieron con ellos el espacio de circulación, los lugares e instituciones involucrados en la inscripción pública de su trabajo y sus posiciones en una red de relaciones de interacciones sociales. Sin embargo, la base de datos consolidada en esta investigación puede revelar patrones en las relaciones entre los artistas, entre artistas y curadores, o entre instituciones y auspiciadores de diferentes conjuntos de agentes. Más aún, las herramientas matemáticas para el análisis de redes pueden identificar y caracterizar aspectos estructurales que condicionan el comportamiento y las dinámicas de los agentes. Esta es una línea de trabajo abierta y poco explorada en el ámbito local, que puede dar pie a cuestionar o comprobar hipótesis y teorías sobre la historia y sociología de las prácticas artísticas.

## Referencias bibliográficas

Aguilera Toro, C. y Gómez García, G. G. “Informe de proyecto Creación de base de datos de las exposiciones de artes visuales programadas en el Museo de Arte Moderno La Tertulia (1956-2006)”. *Documento inédito*. 2007.

Barabási, A-L. “Scale-free Networks: A Decade and Beyond”. *Science*, 325(5939), (2009): 412–413.

Charalambos, G. “Historia del videoarte en Colombia”. (2009). http://www.bitio.net/vac/ (Acceso: 11 de julio de 2016).

Grandjean, M. (2015, December 23). “Digital humanities, Data visualization, Network analysis. Network visualization: mapping Shakespeare’s tragedies”. http://www.martingrandjean.ch/network-visualization-shakespeare/ (Acceso: agosto 11 de 2016).

López Gómez, P. “La representación de las agrupaciones de fondos documentales”. Homenagem Ao Professor Doutor José Marque. Faculdade de Letras Da Universidade Do Porto, Porto, 2004: 99–140.

Lucarelli, Fosco. “Mark Lombardi’s Narrative Structures and Other Mappings of Power...” *Socks*. (Agosto 22, 2012). http://socks-studio.com/2012/08/22/mark-lombardi/ (Acceso: 19 de agosto de 2016).

Manovich, L. “The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics”. *CA: Journal of Cultural Analytics*. (Mayo 23, 2016). http://culturalanalytics.org/2016/05/the-science-of-culture-social-computing-digital-humanities-and-cultural-analytics/#identifier_13_104 (Acceso: 10 de julio de 2016).

Manovich, L. “Database as Symbolic Form”. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, [En línea] 5(2), (1999): 80-99. (Acceso: 10 de julio de 2016).

MOMA | Inventing Abstraction | Connections. 2012. http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections (Acceso: 19 de agosto de 2016).

Silva, A. M. da. *Arquivística: teoria e prática de uma ciência da informação*. Afrontamento, 1998.

Ortiz, S. “Living Networks”. En *New Challenges for Data Design* por D. Bihanic (Ed.). [En línea] Londres: Springer London, 2015. 159–174. http://dx.doi.org/10.1007/978-1-4471-6596-5_8 (Acceso: 10 de julio de 2016)

Uboldi, G. y Caviglia, G. “Information Visualizations and Interfaces in the Humanities”. En *New Challenges for Data Design* por D. Bihanic (Ed.). [En línea] Londres: Springer London, 2015. 207–218. http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-4471-6596-5_11 (Acceso: 10 de julio de 2016)

Wikipedia, la enciclopedia libre. “Diagrama de Venn”. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Diagrama_de_Venn&oldid=91343152 (Acceso: mayo 28 de 2016).

Wooldridge, J. M. *Introducción a la econometría: un enfoque moderno*. Madrid: Paraninfo, 2006.

# Tulio Emiro Sandoval
## el perfil de un hombre común

ADRIANA MARÍA RÍOS DÍAZ

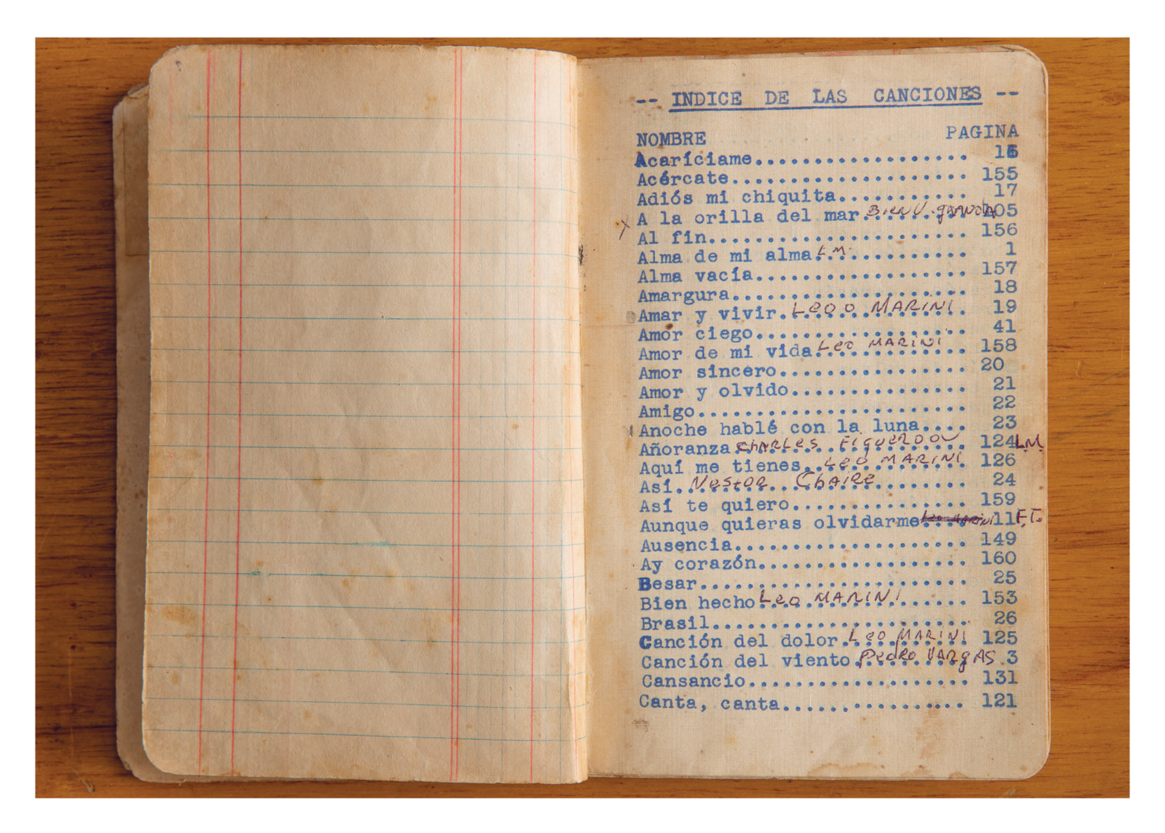



FIGURA 1. Matrimonio Sandoval Rivas.

Tulio Emiro Sandoval Llanos nace en Cali, el 20 de noviembre de 1922, aunque su cédula indique una fecha cinco días después su nacimiento (noviembre 25). Como bien lo comentaba su esposa, María Argenis Rivas de Sandoval, "se lo celebraban el 20 porque su fecha era esa. Antiguamente si usted registraba un niño después de los 8 días le ponían una multa, por eso le sumaban días al nacimiento de los niños para no pagarla"[1].

María Argenis recoge una serie de objetos y documentos en su casa del barrio Champagnat, en Cali. A partir de esos objetos, revela una serie de secretos, como el del cancionero que el mismo Tulio Emiro construyó de 1945 a 1946. A Tulio Emiro le gustaba la música, registrar sus letras pero no escucharlas "a todo taco" en el radio de su hermana Nelly. Volviendo a los objetos suministrados por María Argenis, se encuentran el carnet de estudiante de la Universidad Nacional de Colombia que confirma su periodo de estudios como médico general, de 1943 a 1948; su cédula; la caja de objetos con los que elaboró su proyecto de archivo infinito tras su jubilación; el llavero donde estaba la llave de su escritorio; su pasaporte y los sobrantes del archivo enciclopédico que conserva su hija menor, Amparo.

1 Entrevista realizada a María Argenis Rivas, Lucy Mery Sandoval y Amparo Sandoval Rivas, familiares del Doctor Tulio Emiro Sandoval. Santiago de Cali, comunicación personal, 13 de junio de 2015.


-- INDICE DE LAS CANCIONES --

| NOMBRE | PAGINA |
| --- | --- |
| Acarícíame | 15 |
| Acércate | 155 |
| Adiós mi chiquita | 17 |
| A la orilla del mar | 105 |
| Al fin | 156 |
| Alma de mi alma L.M. | 1 |
| Alma vacía | 157 |
| Amargura | 18 |
| Amar y vivir Leo Marini | 19 |
| Amor ciego | 41 |
| Amor de mi vida Leo Marini | 158 |
| Amor sincero | 20 |
| Amor y olvido | 21 |
| Amigo | 22 |
| Anoche hablé con la luna | 23 |
| Añoranza Charles Figueroa | 124 L.M. |
| Aquí me tienes Leo Marini | 126 |
| Así Nestor Chaire | 24 |
| Así te quiero | 159 |
| Aunque quieras olvidarme | 11 F.C. |
| Ausencia | 149 |
| Ay corazón | 160 |
| Besar | 25 |
| Bien hecho Leo Marini | 153 |
| Brasil | 26 |
| Canción del dolor Leo Marini | 125 |
| Canción del viento Pedro Vargas | 3 |
| Cansancio | 131 |
| Canta, canta | 121 |

FIGURA 2. Cancionero diseñado a mano por el dr. Sandoval 1945-1946.

El doctor Sandoval nunca dejó su Cali natal. Hombre de pocas palabras según los suyos, no tenía al parecer un interés de índole teórica en relación con el arte, toda vez que como sus allegados manifiestan, sus lecturas preferidas estaban consagradas a cuestiones de esoterismo y espiritismo, entre otras aficiones.

El padre del doctor Sandoval, el señor Francisco J. Sandoval Jiménez, era oriundo de Santander de Quilichao y su madre, Amelia Llanos de Sandoval, había nacido en Candelaria, pero fue criada en Cali. Su finca “El Pailón” fue la que en un futuro le permitió mantener a Tulio Emiro en Bogotá, en su época de estudiante universitario. Francisco J. Sandoval Jiménez producía vinos. Vinos Sandoval fue una de las primeras fábricas de vinos en Colombia. La unión de los Sandoval Llanos conformó una familia de 14 hijos. Tulio Emiro fue alentado por su madre Amelia para que fuera médico cirujano. Su madre veló por su educación, sacrificando el futuro de sus hijas mujeres.

Sandoval se gradúa de bachiller en el colegio Santa Librada de Cali y viaja a Bogotá para iniciar sus estudios de medicina en 1943. Estudia en la Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá, hasta 1948, año en que termina sus asignaturas e inicia como tesis una investigación sobre el curare como fármaco anestésico. A Tulio Emiro le encantaba la química, pero en Colombia era imposible estudiarla. En esa época, las universidades del país no ofertaban la carrera dentro de sus programas. En 1954, mientras continuaba su investigación sobre el curare, se decretó una amnistía para

que un grupo enorme de estudiantes pudiera graduarse. A Tulio Emiro la idea no le hizo gracia pues quería culminar su investigación. Se desconoce si esa tesis fue entregada o simplemente olvidada. Ningún miembro de la familia sabe del paradero de esa investigación; era una época de soltería y viajes entre ciudades.

Lo único que puede hallarse sobre el doctor Sandoval en el abismo enriquecido de lo virtual son dos documentos en la red. El primero, su acta de graduación como Médico General de la Universidad Nacional de Colombia en 1956. Y el segundo, un Decreto Municipal de 1974 donde se detalla el pago de sus honorarios por servicios especiales al reemplazar a un médico titular.



FIGURA 3.
Compromiso con la Sra. María Argenis Rivas, 1955.




FIGURA 4. Hijos del matrimonio Sandoval Rivas.

Tulio Emiro tuvo 10 hijos, fruto de 2 uniones. De la primera unión nacieron 4 hijos. De la segunda, con María Argenis Rivas, enfermera e instrumentadora quirúrgica caleña, nacieron 6 hijos[2]. Tulio Emiro alcanzó a conocer a cuatro de sus nietos. Sandoval y Rivas contrajeron nupcias el 1 de abril de 1956. Ambos de afinidad política liberal, compartieron los gustos más diversos, entre ellos el baile cada 8 días, el fútbol los domingos sin ser hinchas fervorosos, los juegos de mesa, y con los años, las sesiones de espiritismo. María Argenis no conoció muchos detalles ni los motivos que dieron origen al archivo que su esposo construyó durante más de 30 años. Sabía que le gustaba el arte universal, especialmente el Renacimiento, el Barroco, el Romanticismo y el Impresionismo del siglo XIX. Por lo menos era lo que a ella más le gustaba. Conocía su pasión por recortar y pegar láminas y papeles de todo tipo, y él nunca le permitió entrar a su estudio y limpiar su "desorden". María Argenis sabía que los volúmenes crecían con los años y que cada vez que se incrementaba su número de páginas, Tulio Emiro no sabía qué hacer para sostener y argollar ese material indefinido. Pasó de utilizar tuercas y ganchos hasta alambres cubiertos de plástico, que estiraba y enroscada cada vez que levantaba las cubiertas de sus tomos e introducía una nueva página. María Argenis fue su mayor testigo —silencioso, pasivo, pero siempre muy cómplice— aunque no conociera el objetivo de su proyecto personal.

2 Los hijos del matrimonio Sandoval Rivas: Tulio Emiro Sandoval Rivas (Ingeniero Electrónico), Betty Argenis Sandoval (Médica, vive en El Espinal), Luz Amelia Sandoval (Ingeniera Sanitaria), Laura Mireya Sandoval (Secretaria), Amparo Anabella Sandoval (Arquitecta) y León Denis Sandoval (Ingeniero de Sistemas), nombre que puso a su hijo en honor al famoso espiritista francés.

Tulio Emiro inició labores en el Seguro Social, el 1 de febrero de 1956, después de haber realizado una extensa práctica en la Clínica de Occidente y la Clínica de Maternidad de Cali, donde se formó como Ginecólogo. Paralela a su experiencia en el Seguro Social, Tulio Emiro ejerció la ginecología en diversos Puestos de Salud del municipio, en el Hospital Departamental, como monitor docente en la Universidad Libre y también en el consultorio que tuvo en su propia casa en Champagnat, en los tres años previos a su jubilación en la década de 1970. En su casa, trajo al mundo a muchos de sus familiares y atendió los partos de algunas de sus hijas y sobrinas.

Tulio Emiro inicia paulatinamente su proceso de jubilación con las instituciones en las que trabajaba, especialmente el Seguro Social, en el que trabajó durante 33 años. Desde 1968, su carga laboral se reduce y él inicia la construcción de su proyecto personal de archivo a la luz de un suceso familiar detonador que entonces podía atender con mayor holgura: las tareas de dos de sus hijas, Betty y Amparo. A partir de estos ejercicios de investigación sobre temas como la vida de la Virgen María y las flores representativas de Latinoamérica, Tulio Emiro inicia la ininterrumpida y asidua visita a los puestos de libros y revistas de segunda mano del barrio Santa Rosa en Cali, lugar que se convertiría en su despensa de acopio cultural. Además asistía religiosamente a todas las exposiciones artísticas en la ciudad, cada viernes como bien lo recordaba su esposa, como "su viernes cultural, siempre quería ir el día de la inauguración porque allí encontraba al artista y podía hablar con él…". En 1977 recibe su jubilación oficial y se dedica con mayor disciplina a la

FIGURA 5. Portada del álbum fotográfico de la familia.






FIGURA 6. Primera residencia.

construcción de volúmenes que, a manera de archivo expediente, empieza a engrosar, recopilando el record de artistas y eventos culturales de la ciudad. Tulio Emiro se jubila a los 55 años, edad idónea para adoptar una rutina minuciosa y prolífica, investigando a título personal una temática ajena a su formación, pero por la cual profesaba una total admiración.

Podría indagarse entonces: su construcción documental, ¿fue un diario a gran escala de sus gustos tranquilos, trazados desde el momento de su jubilación, los cuales dan cuenta de un coleccionismo enciclopédico dejado a su familia? ¿A sus hijos? ¿A sus nietos? ¿Para él mismo? ¿Fue este gesto compilatorio el mapa de los afectos que orbitaron la cientificidad de su profesión, y se vieron desfogados por una inclinación estética no muy bien definida para los suyos, pero sí muy clara para él? Lo que parece cierto es que el doctor Sandoval volcó la minuciosidad de la ciencia al servicio de una compilación archivística de índole personal, intuitiva y llevada a cabo bajo su propio criterio.

La construcción de álbumes familiares fue el antecedente directo de su labor compilatoria enfocada en las artes. Como una viñeta de su vida, aparecen fotos y letras de molde diseñadas por él, anotaciones y frases que narran la memoria gráfica familiar: Los Sandoval Llanos hasta 1940, su matrimonio con la señora María Argenis en 1956, los logros profesionales conjuntos, la llegada de sus hijos y sus nietos hasta la década de 1980.

El 22 de Abril de 2004, a media noche, fallece Tulio Emiro a la edad de 82 años a causa de una trombosis en el mesenterio que venía complicándose

desde hacía cinco años. Lo increíble es que, a pesar de este cuadro médico que tenía visiblemente diezmado el cuerpo de Tulio Emiro, él no dejó de trabajar en la construcción de su archivo en dicho periodo. Lo cierto es que, como recuerdan tanto su esposa como su hermana, "trabajaba un rato, diga usted unas dos horas, y luego iba y se recostaba; volvía y se paraba, volvía y se sentaba y así era como él trabajaba"[3]. Su deterioro físico empezó a revelarse desde 1999, cuando sufrió una parálisis facial. Por la misma época tuvo problemas de tiroides y de próstata. Posteriormente recae por una trombosis venosa en una pierna y por último se desencadenó la trombosis que le causó la muerte.

3 Lucy Mery Sandoval, comunicación personal, 13 de Junio del 2015.

## Referencias bibliográficas


Universidad Nacional de Colombia. Acta de grado, 1954. http://www.bdigital.unal.edu.co/17075/1/12649-33107-1-PB.pdf (Acceso: 5 de junio de 2015).

Rivas, Argenis María; Sandoval, Lucy Mery; Sandoval Rivas, Amparo (familiares del Doctor Tulio Emiro Sandoval). Entrevista realizada por Adriana María Ríos Díaz. Santiago de Cali, comunicación personal, 13 de junio de 2015.

# Anexos

**Anexo 1.** Tabla Tomos_tes (Tomos del archivo Tulio Emiro Sandoval)

Nota: Los valores "cero" aparecen en los tomos que no han sido indexados.

| Tomo | Nombre tomo | Cantidad Utes | Cantidad folios |
|---|---|---|---|
| 1 | TOMO 1_PRERRENACIMIENTO-ITALIA_ESCUELA DE FLORENCIA_A-M | 0 | 0 |
| 2 | TOMO 2_RENACIMIENTO ITALIA_Escuela de Florencia_N-Z_Escuela italiana_RENACIMIENTO AL_A-G | 0 | 0 |
| 3 | TOMO 3_RENACIMIENTO AL_(H-Z)_Colombia, España, Francia, Portugal y Rusia_MANIERISMO ITALIANO_A-P | 0 | 0 |
| 4 | TOMO 4_MANIERISMO ITALIANO_R-Z_BARROCO ITALIANO_Escuela Borg. a Escuela Italiana | 0 | 0 |
| 5 | TOMO 5_BARROCO: Italia (desde la Escuela de Venecia), Alemania, Austria, Bolivia, Brasil, Canadá, Colombia, Checoslovaquia, Ecuador, EUA, Francia_(A a O) | 0 | 0 |
| 6 | TOMO 6_BARROCO: Francia, Inglaterra, México, Perú, Portugal y RUSIA_ROCOCÓ: Francia y Alemania | 0 | 0 |
| 7 | TOMO 7_NEOCLASICO: Francia, Bélgica, Canadá, Colombia, Dinamarca, España, EUA, Holanda, Inglaterra, México, Rusia, Suecia y Suiza_ROMÁNTICO: Francia | 0 | 0 |
| 8 | TOMO 8_ROMÁNTICO: Alemania, Argentina, Austria, Bélgica, Dinamarca, España, EUA, Holanda, Inglaterra, Italia, México, Polonia, Rusia, Suecia y Suiza_REALISMO: A-CON | 0 | 0 |
| 9 | TOMO 9_REALISMO: CON-REN | 0 | 0 |
| 10 | TOMO 10_REALISMO: P-Z_Macchiaroli - España e Italia_IMPRESIONISMO: A-MAN | 0 | 0 |
| 11 | TOMO 11_IMPRESIONISMO: MAR-Z_NEOIMPRESIONISMO_POSTIMPRESIONISMO: A-TROF | 0 | 0 |
| 12 | TOMO 12_POSTIMPRESIONISMO: V-Z_PRIMITIVISMO: A-RE | 0 | 0 |
| 13 | TOMO 13_PRIMITIVISMO. RI-Z_SIMBOLISMO_REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y ARQUITECTÓNICA SIGLO XIX_MODERNISMO | 0 | 0 |
| 14 | TOMO 14_FAUVISMO: A-Z_CUBISMO: A-LE | 0 | 0 |
| 15 | TOMO 15_CUBISMO: LI-Z | 0 | 0 |
| 16 | TOMO 16_DER BLAU REITER: A-Z_EXPRESIONISMO: A-GOM | 0 | 0 |
| 17 | TOMO 17_EXPRESIONISMO: GON-RI | 0 | 0 |
| 18 | TOMO 18_EXPRESIONISMO: ROH-Z_FUTURISMO_PINTURA METAFÍSICA_ABSTRACTO: A-BOT | 0 | 0 |
| 19 | TOMO 19_ABSTRACTO: BR-HU | 0 | 0 |
| 20 | TOMO 20_ABSTRACTO: I-NEG | 0 | 0 |
| 21 | TOMO 21_ABSTRACTO:: NEU-RODA | 50 | 541 |
| 22 | TOMO 22_ABSTRACTO: RODR-W | 88 | 512 |
| 23 | TOMO 23_ABSTRACTO: W-Z_ORFISMO-SINCRONISMO,_SUPREMATISMO-VORTICISMO_RAIONISMO-ESCUELA DE PARÍS_CONSTRUCTIVISMO: A-NEGRET | 0 | 0 |
| 24 | TOMO 24_CONTRUCTIVISMO:NEG-Z_STIJL-PURISMO_NO OBJETIVISMO_BAUHAUS | 0 | 0 |
| 25 | TOMO 25_SURREALISMO: A-F | 50 | 479 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 26 | TOMO 26_SURREALISMO: G-POMBO | 0 | 0 |
| 27 | TOMO 27_PURISMO: PUM-Z_ELEMENTARISMO_CONCRETISMO_ INFORMALISMO: A-KA | 135 | 492 |
| 28 | TOMO 28_INFORMALISMO: KE-O | 0 | 0 |
| 29 | TOMO 29_INFORMALISMO: P-Z | 0 | 0 |
| 30 | TOMO 30_OP-ART_POP-ART: A-BOT | 0 | 0 |
| 31 | TOMO 31_POP ART: BOT-D | 0 | 0 |
| 32 | TOMO 32_POP- ART: F-H | 0 | 0 |
| 33 | TOMO 33_POP-ART: I-Z | 0 | 0 |
| 34 | TOMO 34_DISEÑO INDUSTRIAL: A-O | 0 | 0 |
| 35 | TOMO 35_DISEÑO INDUSTRIAL: P-Z._HIPERREALISMO: A-M | 199 | 539 |
| 36 | TOMO 36_HIPERREALISMO P-Z_NEOFIGURATIVISMO A-CA | 18 | 452 |
| 37 | TOMO 37_NEOFIGURATIVISMO: CU-Z_CONCEPTUALISMO: A-BLOO | 168 | 582 |
| 38 | TOMO 38_CONCEPTUALISMO: BLUE-DEM | 216 | 610 |
| 39 | TOMO 39_CONCEPTUALISMO: DESP-HERR | 275 | 618 |
| 40 | TOMO 40_CONCEPTUALISMO: HESS-MENDI | 284 | 663 |
| 41 | TOMO 41_CONCEPTUALISMO MENDO-PAN | 160 | 602 |
| 42 | TOMO 42_CONCEPTUALISMO: PAP-SH | 210 | 527 |
| 43 | TOMO 43_CONCEPTUALISMO: SI-Z | 190 | 414 |
| 44 | TOMO 44_NEOEXPRESIONISMO: A-Z | 0 | 0 |
| 45 | TOMO 45_PINTORES NO CLASIFICADOS: A-ALN | 0 | 0 |
| 46 | TOMO 46_PINTORES NO CLASIFICADOS: ALO-AO | 228 | 586 |
| 47 | TOMO 47_PINTORES NO CLASIFICADOS: AP-ARO | 0 | 0 |
| 48 | TOMO 48_PINTORES NO CLASIFICADOS: ARR-BARRE | 0 | 0 |
| 49 | TOMO 49_PINTORES NO CLASIFICADOS: BARRI-BER | 0 | 0 |
| 50 | TOMO 50_PINTORES NO CLASIFICADOS: BES-BRA | 366 | 645 |
| 51 | TOMO 51_PINTORES NO CLASIFICADOS: BRE-CAD | 0 | 0 |
| 52 | TOMO 52_PINTORES NO CLASIFICADOS: CAF-CÁRDENAS JUAN | 211 | 539 |
| 53 | TOMO 53_PINTORES NO CLASIFICADOS: CÁRDENAS LUIS E-CEP | 0 | 0 |
| 54 | TOMO 54_PINTORES NO CLASIFICADOS: CER-CORRA | 0 | 0 |
| 55 | TOMO 55_PINTORES NO CLASIFICADOS: CORRE-CHAN | 252 | 534 |
| 56 | TOMO 56_PINTORES NO CLASIFICADOS: CHAO-DEMI | 0 | 0 |
| 57 | TOMO 57_PINTORES NO CLASIFICADOS DEMO-DUA | 0 | 0 |
| 58 | TOMO 58_PINTORES NO CLASIFICADOS: DUB-EQ | 260 | 545 |
| 59 | TOMO 59_PINTORES NO CLASIFICADOS: ERA-FELDM | 0 | 0 |
| 60 | TOMO 60_PINTORES NO CLASIFICADOS: FELDS- FRANK | 0 | 0 |
| 61 | TOMO 61_PINTORES NO CLASIFICADOS: FRANQ-GARY | 0 | 0 |
| 62 | TOMO 62_PINTORES NO CLASIFICADOS: GARZ-GÓMEZ CAMILO | 281 | 581 |
| 63 | TOMO 63_PINTORES NO CLASIFICADOS: GÓMEZ CARLOS-GOUL | 0 | 0 |
| 64 | TOMO 64_PINTORES NO CLASIFICADOS: GOUP–GUTH | 0 | 0 |
| 65 | TOMO 65_PINTORES NO CLASIFICADOS: GUTI-HERREL | 0 | 0 |
| 66 | TOMO 66_PINTORES NO CLASIFICADOS: HERRER-IGLE | 342 | 561 |
| 67 | TOMO 67_PINTORES NO CLASIFICADOS: IGLI-JARAMILLO LUCIA | 0 | 0 |
| 68 | TOMO 68_PINTORES NO CLASIFICADOS: JARAMILLO LUCIANO-KELL | 0 | 0 |
| 69 | TOMO 69_PINTORES NO CLASIFICADOS: KEM-LAGO | 0 | 0 |
| 70 | TOMO 70_PINTORES NO CLASIFICADOS: LAGR-LENO | 253 | 570 |
| 71 | TOMO 71_PINTORES NO CLASIFICADOS: LEO-LONDOÑO GUSTAVO | 217 | 557 |
| 72 | TOMO 72_PINTORES NO CLASIFICADOS: LONDOÑO LILIANA-LUM | 0 | 0 |
| 73 | TOMO 73_PINTORES NO CLASIFICADOS: LUN-MAN | 270 | 572 |
| 74 | TOMO 74_PINTORES NO CLASIFICADOS: MAO-MAY | 342 | 576 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 75 | TOMO 75_PINTORES NO CLASIFICADOS: MAZ-MER | 0 | 0 |
| 76 | TOMO 76_PINTORES NO CLASIFICADOS: MES-MONA | 247 | 575 |
| 77 | TOMO 77_PINTORES NO CLASIFICADOS: MONC-MOT | 241 | 551 |
| 78 | TOMO 78_PINTORES NO CLASIFICADOS: MOV-NICH | 0 | 0 |
| 79 | TOMO 79_PINTORES NO CLASIFICADOS: NIE-ORI | 0 | 0 |
| 80 | TOMO 80_PINTORES NO CLASIFICADOS: ORL-PAD | 177 | 558 |
| 81 | TOMO 81_PINTORES NO CLASIFICADOS: PAE-PELA | 0 | 0 |
| 82 | TOMO 82_PINTORES NO CLASIFICADOS: PELI-PIN | 0 | 0 |
| 83 | TOMO 83_PINTORES NO CLASIFICADOS PIÑ-PRIS | 0 | 0 |
| 84 | TOMO 84_PINTORES NO CLASIFICADOS: PRIT-RAMÍREZ JUAN | 0 | 0 |
| 85 | TOMO 85_PINTORES NO CLASIFICADOS: RAMÍREZ LILIANA-REYES | 0 | 0 |
| 86 | TOMO 86_PINTORES NO CLASIFICADOS: REYM-RODO | 0 | 0 |
| 87 | TOMO 87_PINTORES NO CLASIFICADOS: RODR-RUB | 0 | 0 |
| 88 | TOMO 88_PINTORES NO CLASIFICADOS: RUD-SAMP | 221 | 581 |
| 89 | TOMO 89_PINTORES NO CLASIFICADOS: SAMU-SAU | 188 | 556 |
| 89 | TOMO 89_FOTOGRAFÍA | 0 | 0 |
| 90 | TOMO 90_PINTORES NO CLASIFICADOS: SAV-SIE | 0 | 0 |
| 91 | TOMO 91_PINTORES NO CLASIFICADOS: SIG-SQ | 0 | 0 |
| 92 | TOMO 92_PINTORES NO CLASIFICADOS: SR-SZ | 274 | 549 |
| 93 | TOMO 93_PINTORES NO CLASIFICADOS: T-TE | 0 | 0 |
| 94 | TOMO 94_PINTORES NO CLASIFICADOS: TH-TR | 0 | 0 |
| 95 | TOMO 95_PINTORES NO CLASIFICADOS: TS-VALLE | 0 | 0 |
| 96 | TOMO 96_PINTORES NO CLASIFICADOS: VALLEJO-VE | 0 | 0 |
| 97 | TOMO 97_PINTORES NO CLASIFICADOS: VI-VY | 0 | 0 |
| 98 | TOMO 98_PINTORES NO CLASIFICADOS: W-Y | 0 | 0 |
| 99 | TOMO 99_PINTORES NO CLASIFICADOS: Z | 0 | 0 |
| 100 | TOMO 100_ESCULTURA: A-DE | 0 | 0 |
| 101 | TOMO 101_ESCULTURA: DH-LEI | 0 | 0 |
| 102 | TOMO 102_ESCULTURA: LEM-RH | 0 | 0 |
| 103 | TOMO 103_ESCULTURA: RI-Z | 0 | 0 |
| 104 | TOMO 104_ARQUITECTURA: A-MARTE | 0 | 0 |
| 105 | TOMO 105_ARQUITECTURA: MARTI-Z | 0 | 0 |
| 106 | TOMO 106_ARTESANOS | 0 | 0 |
| 107 | TOMO 107_FOTOGRAFÍA: AA-AU | 223 | 649 |
| 108 | TOMO 108_FOTOGRAFÍA: AV-BO | 279 | 541 |
| 109 | TOMO 109_FOTOGRAFÍA: BR-CAR | 222 | 638 |
| 110 | TOMO 110_FOTOGRAFÍA: CAS-DE | 322 | 685 |
| 111 | TOMO 111_FOTOGRAFÍA: DI-ESC | 199 | 639 |
| 112 | TOMO 112_FOTOGRAFÍA: ESG-GAL | 251 | 651 |
| 113 | TOMO 113_FOTOGRAFÍA: GALL-GO | 229 | 615 |
| 114 | TOMO 114_FOTOGRAFÍA: GR-HO | 307 | 604 |
| 115 | TOMO 115_FOTOGRAFÍA: HU-LAM | 321 | 653 |
| 116 | TOMO 116_FOTOGRAFÍA: LAN-MAL | 281 | 618 |
| 117 | TOMO 117_FOTOGRAFÍA: LONG-MEND | 213 | 649 |
| 118 | TOMO 118_FOTOGRAFÍA: MENE-NIX | 313 | 689 |
| 119 | TOMO 119_FOTOGRAFÍA: NI-PER | 252 | 615 |
| 120 | TOMO 120_FOTOGRAFÍA: PES-REI | 229 | 550 |
| 121 | TOMO 121_FOTOGRAFÍA: REJ-RZ | 255 | 628 |
| 122 | TOMO 122_FOTOGRAFÍA: SAA-SIE | 283 | 662 |
| 123 | TOMO 123_FOTOGRAFÍA: SIG-TRI | 325 | 633 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 124 | TOMO 124_FOTOGRAFÍA: TRO-V | 209 | 446 |
| 125 | TOMO 125_FOTOGRAFÍA: W-Z | 223 | 413 |
| 126 | TOMO 126_MISCELÁNEA I | 0 | 0 |
| 127 | TOMO 127_MISCELÁNEA II | 0 | 0 |
| 128 | TOMO 128_MISCELÁNEA III | 0 | 0 |
| 129 | TOMO 129_MISCELÁNEA VI | 0 | 0 |

**Anexo 2.** Tabla Unidades_TES (atributos de la tabla unidades TES)

| Variable | Descripción |
|---|---|
| **id_uTES** | Identificador único de la unidad semántica en todo el archivo TES. Este id es un número entero consecutivo. |
| **Tomo** | Número del tomo del archivo TES donde se encuentra la unidad a registrar. |
| **Orden** | Número que identifica la posición de la unidad TES en el tomo. |
| **nombre_uTES** | Nombre con que se identifica la unidad TES. Corresponde al título o encabezado escrito en letras del molde al inicio de una unidad TES. |
| **Preseleccionado** | Puede seleccionarse "Si" en el caso de que sea una unidad de interés en la cual se puede considerar registrar los eventos contenidos en las páginas que lo componen. |
| **nro_páginas** | Número de páginas dedicadas en el tomo a esa unidad. |
| **tipo_uTES** | Casilla de selección para clasificar la unidad como "Persona", "Colectivo" u "Otra". Lo más frecuente es que se encuentre que la unidad TES es una persona, generalmente un artista, pero en algunas ocasiones hace referencia a un colectivo, una exposición o publicación. |
| **Observaciones** | Esta casilla puede usarse para hacer precisiones o comentarios que sirvan para indicar alguna anomalía en el registro o para complementar información, como por ejemplo el oficio de la persona, los integrantes del colectivo o la relevancia de la unidad, ej. si es caleño o colombiano. |

**Anexo 3.** Tabla Categorías_TES (Categorías de las etiquetas del archivo TES)

Nota: La tabla está ordenada del mayor a menor número de unidades TES según categoría. Los valores "cero" aparecen en las categorías que no han sido indexadas.

| Nombre Categoría | cantidad de unidades TES | cantidad páginas de la unidad TES |
|---|---|---|
| Fotografía | 4936 | 19954 |
| Pintores no clasificados | 4370 | 16236 |
| Conceptualismo | 1491 | 6710 |
| Diseño Industrial | 168 | 453 |
| Abstracto | 138 | 1899 |
| Informalismo o Expresionismo Abstracto | 96 | 570 |
| Surrealismo | 83 | 1000 |
| Hiperrealismo | 43 | 725 |
| Neofigurativismo | 18 | 598 |
| Elementarismo | 3 | 10 |
| Concretismo | 3 | 11 |
| Neoexpresionismo | 0 | 0 |
| Escultura | 0 | 0 |

| | | |
|---|---|---|
| Artesanos | 0 | 0 |
| Arquitectura | 0 | 0 |
| Miscelánea | 0 | 0 |
| Pop-Art | 0 | 0 |
| Constructivismo | 0 | 0 |
| Bauhaus | 0 | 0 |
| No-objetivismo | 0 | 0 |
| Orfismo | 0 | 0 |
| Sincronismo | 0 | 0 |
| Suprematismo | 0 | 0 |
| Vorticismo | 0 | 0 |
| Raionismo | 0 | 0 |
| Escuela de París | 0 | 0 |

**Anexo 4.** Tabla Eventos_tes (atributos de la tabla de eventos)

| Variable | Descripción |
|---|---|
| id_evento | Número único de identificación de eventos. |
| id_Utes | Identificador único de la unidad semántica en todo el archivo TES. Este id es un número entero consecutivo y debe ser el mismo de la tabla de unidades TES. |
| Tomo | Número del tomo del archivo TES donde se encuentra la unidad a registrar. Esta información se carga automáticamente de la tabla "unidades TES" al digitar el id_uTES en la tabla "Eventos". |
| Orden | Número que identifica la posición de la unidad TES en el tomo. Esta información se carga automáticamente de la tabla "unidades TES" al digitar el id_uTES en la tabla "Eventos". |
| nombre_Utes | Nombre con que se identifica la unidad TES. Corresponde al título o encabezado escrito en letras del molde al inicio de una unidad TES. Esta información se carga automáticamente de la tabla "unidades TES" al digitar el id_uTES en la tabla "Eventos". |
| nombre_evento | Nombre del evento. |
| Descripción | Breve descripción del evento. |
| Organizadores | Listado de los organizadores y patrocinadores del evento. Si es más de uno sepárelos usando ";".<br>Ejemplo: organizador1;organizador2;organizador3 |
| Curador | Listado de los curadores o jurados del evento. La interpretación dependerá del tipo de eventos. Si son más de uno sepárelos usando ";".<br>Ejemplo: curador1;curador2;curador3 |
| Lugar específico/ Dirección postal | Lugar donde se desarrolló el evento. Si hay más de uno puede separarlos usando ";". |
| País | País donde se desarrolla el evento. |
| Ciudad | Ciudad donde se desarrolla el evento. |
| día_inicio | Día de inicio del evento. Número entero entre 1 y 31. |
| mes_inicio | Mes de inicio. Número entero entre 1 y 12. |
| año_inicio | Año del evento. |
| día_fin | Día de finalización del evento. Número entero entre 1y 31. |

| | |
|---|---|
| mes_fin | Mes de finalización. Número entero entre 1 y 12. |
| año_fin | Año del evento. |
| Versión | Versión o edición del evento. |
| tipo_evento | Tipo de evento. Puede usar categorías libres para su descripción. |
| otros_artistas_ eventos_colectivos | Listado de los otros artistas que participan del evento colectivo. Si hay más de uno sepárelos usando ";". Ejemplo: artista1;artista2;artistaN; |
| Observaciones | Esta casilla puede usarse para hacer precisiones o comentarios que sirvan para indicar alguna anomalía o singularidad del evento o para complementar información, como por ejemplo descripciones sobre la fuente ej. tomado de un programa de mano o prensa. |

**Anexo 5.** Tabla de los 44 artistas seleccionados

| **Artista seleccionado** | **Eventos** | **Folios** |
|---|---:|---:|
| Miguel Ángel Rojas | 45 | 131 |
| Pablo Van Wong | 26 | 58 |
| Ever Astudillo | 25 | 136 |
| Cristina Llano | 24 | 59 |
| Ana Claudia Múnera | 23 | 32 |
| Ana María Rueda | 23 | 66 |
| Óscar Muñoz | 23 | 361 |
| Luis Fernando Roldán | 22 | 84 |
| Álvaro Barrios | 21 | 127 |
| Leonardo Herrera | 16 | 3 |
| Jorge Montealegre | 15 | 63 |
| Jorge Acero Laschevsky | 14 | 34 |
| José Horacio Martínez | 14 | 1 |
| José Antonio Suárez | 12 | 186 |
| Alicia Barney | 10 | 72 |
| Luz Ángela Lizarazo | 9 | 42 |
| María Fernanda Cardoso | 9 | 88 |
| Carlos Arturo Salas Silva | 8 | 97 |
| Elías Heim | 8 | 98 |
| Rafael Ortiz | 8 | 91 |
| Carlos Arturo Salazar Silva | 7 | 37 |
| Vivian Monsalve | 6 | 26 |
| Wilson Díaz | 6 | 74 |
| Ana María Millán | 5 | 4 |
| Carlos Andrade | 5 | 18 |

| | | |
|---|---|---|
| Delcy Morelos | 5 | 24 |
| Rodrigo Facundo | 5 | 46 |
| Antonio José Caro | 4 | 36 |
| César Alfaro Mosquera | 4 | 15 |
| María Teresa Hincapié | 4 | 60 |
| Rosemberg Sandoval | 4 | 34 |
| Juan Fernando Mejía | 3 | 72 |
| Bernardo Ortiz | 2 | 11 |
| Eduardo Mondragón | 2 | 3 |
| Johanna Calle | 2 | 29 |
| Viviana Moncayo | 2 | 9 |
| Alejandra Gutiérrez | 1 | 3 |
| Carlos Duque | 1 | 143 |
| Ernesto Ordoñez | 1 | 2 |
| Juan David Medina | 1 | 2 |
| Lucas Ospina | 1 | 14 |
| María Evelia Marmolejo | 1 | 8 |
| Oswaldo Maciá | 1 | 1 |
| Rosario López | 1 | 7 |

# Sobre los **autores**

## Juan Fernando **Correa Caicedo**

Diploma de Estudios Avanzados (DEA) de la Universidad Politécnica de Madrid en Automática y Robótica. Ingeniero Electrónico de la Pontificia Universidad Javeriana (Cali). Ha sido profesor en la Pontificia Universidad Javeriana (Cali), Universidad Tecnológica de Pereira y en la Universidad del Valle. Investigador con más de 10 años de experiencia en los campos de visión por computador, robótica móvil, sistemas inteligentes, modelado y simulación. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales. Actualmente cursa una maestría en Sistemas de Información Geográfica (SIG) y trabaja con la Alcaldía de Cali en la planificación y mejora de la producción estadística de la entidad.

## Carlos Andrés **Méndez Sandoval**

Magister en Filosofía de la Universidad del Valle (Cali). Ha sido profesor de la Pontificia Universidad Javeriana, Universidad Autónoma, Universidad del Valle e Icesi. Ha incursionado en proyectos de investigación en ciencias humanas, orientados a explicitar lo que puede denominarse el giro antropotécnico en el pensamiento filosófico contemporáneo. Autor del libro *Discurso, poder y subjetividad* (Ed. Bonaventuriana, 2010) y de varios artículos sobre filosofía contemporánea. Recientemente, ganador de una beca de publicaciones para el 44 Salón Nacional de Artistas (2016).

## Adriana María **Ríos Díaz**

Maestra en Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali, 2004). Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, 2013). Investigadora y docente en artes visuales con 12 años de experiencia en coordinación de programas de educación y curaduría artística e histórica, sistematización de archivos personales de artistas, proyectos editoriales e investigación en historia del arte universal, arte colombiano y latinoamericano. Se ha desempeñado laboralmente en Bogotá y Cali.

## Lorena **Tabares Salamanca**

Licenciada en Artes Visuales de la Universidad del Valle (Cali). Ha realizado estudios en Ingeniería Informática. Se desempeñó como asistente de investigación en La sucursal.clo entre 2014 y 2016. Ha realizado colaboraciones en investigación y curaduría para varias exposiciones, entre ellas *Sobre la insurrección de la pintura o el tercer lado del espejo* (2016) del artista José Horacio Martínez, y *Bajo la institución la calle: performando el espacio público, Cali - Ciudad de México 1995 – 2005* (2016) del colectivo A la plaza y Ex-teresa Arte Actual.

## LOS EDITORES

### Óscar **Ardila Luna**

Artista e historiador del arte cuyo trabajo se concentra en el estudio de las representaciones artísticas contemporáneas en el espacio público. Sus investigaciones comprenden iniciativas ciudadanas e iniciativas artísticas en Colombia y Alemania que giran en torno a las representaciones de memoria colectiva. Trabaja en colaboración con la Oficina para Arte en el espacio Público de Berlín como autor y jurado. Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Teoría e Historia del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la misma universidad. Master of Fines Arts del Institut for Art in Context de la Universidad de Artes de Berlín. Desde 2007 reside en Alemania.

### Nadia **Moreno Moya**

Candidata a Doctora en Historia del Arte (UNAM, México), Magíster en Estudios de Arte (Universidad Iberoamericana, México). Ha realizado investigaciones y publicaciones sobre arte moderno y contemporáneo de Colombia y América Latina que involucran relaciones entre arte, poder y subjetividad, instituciones y discursos sobre el arte. Desde 2000, ha desarrollado su trabajo profesional en docencia, investigación, gestión de proyectos, exposiciones y publicaciones como profesional independiente y en museos, universidades e instituciones culturales públicas.



la sucursal·clo